LE SONNET CONTEMPORAIN

retours au sonnet

jacques darras jacques réda jacques roubaud

Sous la direction d'alain chevrier et dominique moncond'huy

FORMULES/REVUE DES CRÉATIONS FORMELLES

2008/NOESIS

Retours au sonnet

Poitiers, 1er-2 septembre 2007

Colloque organisé à l'université de Poitiers les 1er et 2 septembre 2007 par les revues *Formules* et *Formes poétiques contemporaines* avec la collaboration de la revue *La Licorne* et avec le soutien de l'équipe FORELL (E.A. 3816, Université de Poitiers / M.S.H.S.)

Revue publiée avec le concours du Centre National du Livre (France), et de la Communauté Française de Belgique.

Formules est une publication de l'Association **Reflet de Lettres,** avec la collaboration de la **Fondation Noésis Internationale** et de l'Association **Noésis-France.**

Formules est une revue traitant d'un domaine particulier, celui des créations formelles. Les envois spontanés sont encouragés, pourvu qu'ils soient en rapport avec ce domaine ; toutefois, *Formules* ne maintiendra pas de correspondance avec les auteurs des textes refusés, qui ne seront pas retournés. Les auteurs publiant dans *Formules* développent librement une opinion qui n'engage pas la revue. Cependant, *Formules* se donne pour règle de ne jamais publier des textes antidémocratiques, ou contraires à la dignité de la personne humaine.

Directeurs : Bernardo Schiavetta et Jan Baetens.
Rédacteur : Alain Chevrier.
Secrétariat de rédaction, maquette : Élisabeth Chamontin.
Comité de lecture : Jany Berretti, Michel Clavel, Astrid Poier-Bernhard, Alain Zalmanski.
Conseillers à la rédaction : Daniel Bilous, Éric Clemens, Didier Coste, Cécile De Bary, Pascal Durand, Jean Lahougue, Guy Lelong, Christelle Reggiani, Mireille Ribière, Stéphane Susana, Michel Voiturier.

Adresse de la rédaction en France : 79, rue Manin, 75019 PARIS.
Adresse de la rédaction en Belgique : Parkstraat 171 - 3000 LEUVEN
Adresse e-mail : revue. formules@wanadoo.fr
Site internet : http://www.formules.net

Les actes du Colloque
« RETOURS DU SONNET »
sont publiés avec le concours des revues *FPC Formes Poétiques Contemporaines*, et *La Licorne*
Nous remercions tout particulièrement l'équipe FORELL
(E.A. 3816, Université de Poitiers / M.S.H.S.)
pour son soutien

Illustration de couverture : Pictogram Sonnet, Eduardo Kac, 1982.

© Collection Formules : Association Noésis-France
© Revue Formules : Association Reflet de Lettres
© Pour les textes : Les auteurs
ISBN : 978-2-35326-026-3
ISSN : 1275-77 13
Dépôt légal en France : mai 2008

Sommaire

Éditorial.....5

Actes du Colloque « Retours au Sonnet »

Études

Dominique Moncond'huy: d'Aragon à Roubaud et Hocquard:
le sonnet comme espace.....11
Natacha Lafond: Le sonnet dans l'œuvre de Jean Cassou (1897-1986).....23
Alain Chevrier: La forme du sonnet chez Raymond Queneau 35
Camille Bloomfield: Le sonnet à l'Oulipo :
quand une forme fixe n'est plus une contrainte.....51
Bertrand Tassou: Les *Sonnets irrationnels* de Jacques Bens:
quand la forme fixe redevient contrainte.....67
Dominique Chaigne: Les sonnets oulipiens: une forme mémoire?.....81
Christian Delorenzo: Le sonnet régulier, le sonnet libre
et le sonnet potentiel.....95
Gian Paolo Renello: Le sonnet dans la poésie italienne contemporaine:
deux exemples.....105
Henry Gil: Le sonnet silésien: haltes précaires et points d'appui.....117
Fumiko Endô: Le sonnet japonais du groupe « Matinée poétique ».....131
Sandrine Larraburu-Bédouret: « La forme d'un sonnet change plus vite
que le cœur des humains ».....143
Stéphane Bikialo: Le sonnet comme castration mentale:
les *Sonnets de la mort* de Bernard Noël.....155
Laurent Fourcaut: *Autobiographie* de William Cliff:
le sonnet comme (in)discipline.....167
Stéphanie Thonnerieux: Formes du sonnet chez Guy Goffette:
« le silence élargissant le souffle ».....179
Ellen Leblond-Schrader: Le lyrisme purement visuel: .
le dessin dans la poésie de Pierre Alféri.....191
Henri Scepi: Le sonnet mis à nu par ses... mêmes.
Jean-Marie Gleize et la forme impraticable.....201

Poètes Invités

Jacques Réda: Prêt à porter et sur mesure.....215
Quinze sonnets.....221
Jacques Darras: Pourquoi m'arrive-t-il d'écrire des sonnets?.....229
Quinze sonnets inédits 233

Jacques Roubaud et Dominique Buisset : Quatorzine luberonne à quatre mains.....241
Robert Marteau : Source et fortune du sonnet.....249
Six sonnets de saison.....251

Autour du Sonnet

Études

Pascal Durand : Avatars de la forme sonnet au XIX^e^ siècle.....257
Erika Greber : La texture combinatoire du sonnet : pour une redéfinition du genre (traduit par Franz Josef Haussmann).....281
Malgorzata Sokolowicz : la place du sonnet dans l'œuvre poétique de Jarosław Iwaszkiewicz.....299

Traductions

François-Michel Durazzo : Traduction de sonnets de Quevedo.....311
Franz Josef Czernin : Sur *L'Art du sonnet* (traduit par Jean-René Lassalle).....319

Créations

Angéla et Bernardo della Schiavetta : Les sonnets écartés de *Miroir du Miroir* (1937) de Selvio Zagghi.....329
Christian Bernard : Petite forme (extraits).....337
Frédéric Forte : 13 sonnets plats.....343
Alain Chevrier : 4 sonnets.....347
Élisabeth Chamontin : 2 *sonnets collés* suivis de 5 *sonnets de bureau* 351
Michel Clavel : 3 sonnets.....357
Eduardo Kac : Pictogram sonnet.....360
Gilles Esposito-Farèse : Sonnets contraints.....361
Jany Berretti : Sonnets hétérogrammatiques.....363
Annie Hupé : Coin-coin.....365
Jacques Perry-Salkow : Domino.....367
Alain Zalmanski : Pour quelques sonnets de plus.....371

Éditorial

À considérer les textes des créateurs contemporains publiés par *Formules*, il apparaît que le sonnet a été le cadre formel ancien le plus fréquemment utilisé. Tout au long des onze numéros précédents, nous avons en effet accueilli, en plus des formes purement expérimentales, *sui generis* par définition, un nombre considérable de sonnets contraints, c'est-à-dire d'œuvres qui ajoutaient des règles textuelles supplémentaires aux règles canoniques du sonnet. Cela n'est qu'un signe de plus qui confirme la présence constante du sonnet et de ses variantes libres ou à contraintes dans les pratiques poétiques actuelles.

Le dossier principal réunit des créations et des articles d'érudition, c'est-à-dire toutes les interventions orales présentées lors du colloque annuel que nous publions, et qui a été réalisé cette fois avec une très importante collaboration de l'Université de Poitiers et de la revue *La Licorne*, sans oublier l'apport de *Formes Poétiques Contemporaines*. Ces deux revues partagent avec *Formules* un bon nombre de préoccupations formelles communes.

Le présent numéro réunit ainsi des sonnets textuels ou visuels de plusieurs poètes et d'artistes contemporains dont l'œuvre est très présente. Nous y avons inclus aussi quelques échantillons de l'heureuse utilisation actuelle des règles prosodiques, longtemps délaissées dans la traduction de sonnets classiques. Ces contributions de créateurs sont précédées par de nombreuses études sur le sonnet d'aujourd'hui et du XX^e^ siècle, ainsi que par un excursus historique sur leurs antécédents au XIX^e^ siècle.

Ces essais et ces créations d'aujourd'hui témoignent de la plasticité du sonnet : nulle forme ancienne n'est moins fixe, nulle forme ne transcende plus les frontières, nulle forme reçue n'est plus susceptible d'une individualisation formelle.

Alain Chevrier & Bernardo Schiavetta

ACTES DU COLLOQUE
« RETOURS AU SONNET »

Présentation

Le sonnet a-t-il jamais été délaissé ? Assurément oui, tant l'on sait que certaines périodes, à commencer par l'Entre-deux-guerres du XX^e^ siècle en France, connaissent une manière d'éclipse du sonnet, du moins du côté des poètes les plus exigeants et conscients de leur art. Et pourtant non, ne serait-ce que parce que l'idée même de sonnet, la pensée du sonnet comme modèle, comme forme, n'a jamais cessé d'occuper l'esprit, y compris des poètes les plus enclins à jeter aux orties des formes un temps jugées par trop académiques.

On assiste cependant depuis plusieurs décennies, en France à tout le moins, à un renouveau du sonnet, auquel ont fait retour aussi bien des poètes éminemment préoccupés par les formes et les contraintes (à commencer par Jacques Roubaud et d'autres oulipiens) que des poètes a priori plus éloignés de telles considérations ou qui les envisagent autrement (de Jacques Réda à Emmanuel Hocquard en passant par Jude Stéfan, Jacques Darras ou, tout récemment, Bernard Noël). Chez plusieurs de ces poètes, ce retour au sonnet a pu découler, ou s'est accompagné, d'un regain d'intérêt, voire d'une redécouverte de certains sonnettistes des siècles passés, en particulier du XVI^e^ siècle.

Ce colloque se donne donc la double ambition d'examiner les pratiques actuelles du sonnet et de s'attacher à divers aspects du retour à l'histoire du sonnet, à ses visages anciens qui, d'Aragon à Roubaud par exemple, a marqué ce retour en grâce, voire ce retour en force.

Dominique Moncond'huy (E.A. 3816, Forell)

Dominique Moncond'huy

D'Aragon à Roubaud et Hocquard : le sonnet comme espace

Aragon est fort agaçant lorsqu'il glisse, dans la préface aux *31 sonnets* de Guillevic, emporté il est vrai par le souvenir ardent d'un récent séjour dans la maison de campagne du jeune sonnettiste, qu'« il y a des maisons qui sont des sonnets[1] ». Agaçant parce qu'on aurait préféré le voir écrire qu'il y a des sonnets qui sont des maisons… Quoi qu'il en soit, cette métaphore de la maison pour dire le sonnet n'est pas de l'invention d'Aragon ; elle vient assurément de plus loin et ressaisit à sa manière un aspect du discours sur le sonnet, de la pensée du sonnet. On est là du côté du sonnet en tant qu'il emplit l'espace de la feuille, du sonnet qui *habite* la feuille pour y construire, par le verbe, un espace sonore, mental et intérieur. Sans doute l'exemple d'un Jean Cassou (dont Aragon préfaça le recueil) écrivant, d'abord mentalement, ses sonnets dans la nuit du cachot (un demi-sonnet par nuit, dit-il…), offre-t-il l'opportunité, les circonstances historiques aidant, de revenir à cette conception du sonnet symboliquement liée à un espace intime, clos, contraint. Composer un sonnet dans l'espace réduit du cachot, c'est au fond élaborer un espace mental par où fuir, où s'établir pour y faire du feu ou de la lumière… Jacques Roubaud le dira autrement, bien plus tard, dans un sonnet de *Churchill 40* : « Quand j'ai mis lumière en sonnet je me sens bien, / Paisible, enveloppé d'oiseaux et d'un rectangle / Compact. — Proportions ? — Quatorze sur douze[2].[…] ». Quatorze (vers) sur douze (syllabes) : le sonnet, dans sa forme la plus courante (car il est des sonnets de 15 vers…

[1] Eugène Guillevic, *31 sonnets*, Gallimard, 1954, p. 18.
[2] Jacques Roubaud, *Churchill 40 et autres sonnets de voyage 2000-2003*, Gallimard, 2004, sonnet 26, p. 38.

et des sonnets qui renoncent à l'alexandrin, et surtout des sonnets écrits ou imprimés sur 17 lignes…), est dissymétrique ; il s'impose pour l'œil comme un bloc compact, plus haut que large. C'est cette conception du sonnet comme espace « concret », métaphoriquement concrétisé intérieurement, concrétisé ensuite sur la feuille, que l'on voudrait ici observer, ce qui conduira à envisager la dimension spatiale du poème comme l'un des moyens par lesquels le sonnet contemporain se dit et se pense — accompagnant ainsi peut-être, à sa manière, l'évolution des arts plastiques, des pratiques de la représentation plus largement.

Pour commencer, il faut rappeler que cette pensée du sonnet comme espace est absolument négligée par les théoriciens du sonnet, des hommes du XVI^e^ siècle à Banville et, plus récemment, par les critiques et les analystes de la forme tels André Gendre[3] : la tradition, dans l'approche du sonnet en France, est plutôt de construire des essais de définition qui passent par la rime, la strophe etc., une approche essentiellement prosodique et métrique, donc, aux dépens de toute appréhension du sonnet comme forme et manière d'occuper l'espace de la feuille. Banville cependant compare le sonnet à « une figure dont le buste serait trop long et dont les jambes seraient trop grêles et trop courtes[4] », soulignant une dissymétrie tournant quasiment au grotesque — ce qui, soit dit en passant, mériterait réflexion à l'égard de tout un pan du discours critique, qui fait du sonnet une « merveille » de concision, une perfection parfois inouïe, discours qui débouche plus d'une fois sur la métaphore (un peu passe-partout…) du joyau… Banville, notons-le, regarde le sonnet : même si la référence à la figure relève d'une métaphore, le poète et critique visualise le sonnet, il lui donne corps et volume, il le rêve dans l'espace en convoquant une référence à la statuaire.

Les poètes des lendemains de la Seconde Guerre mondiale ou leurs successeurs, faisant retour au sonnet après des décennies d'opprobre ou de suspicion quasi générale à l'égard d'une forme jugée académique et épuisée, paraissent privilégier une autre perception du poème, qui ne ramène pas tant à la figure humaine qu'à un espace où se tenir. Il est intéressant à cet égard qu'un poète comme Jacques Réda, grand praticien d'une forme qu'il s'approprie sans pour autant prétendre en renouveler la conception ni en adopter une approche strictement formelle, mette lui aussi en jeu une métaphore qui s'inscrit dans cette perspective. On pense à l'un des poèmes de *L'Incorrigible*, « Le charpentier », qui repose tout entier sur une comparaison, d'abord implicite et donnée comme découlant de simples

[3] André Gendre, *Évolution du sonnet français*, PUF, 1996.
[4] Théodore de Banville, *Petit Traité de poésie française*, G. Charpentier, 1881.

circonstances toutes prosaïques (un charpentier « qui s'active au sommet de la maison voisine »), et dont voici les derniers vers : « […] lui, répare une toiture / Tuile à tuile, et moi mot à mot je me bâtis / Une de ces maisons légères d'écriture / Dont je sors volontiers, laissant là mes outils, // Pour aller respirer dans la nature[5] ». Ce dernier vers, le quinzième, s'avère « performatif » à sa manière… puisqu'il excède précisément le cadre traditionnel du sonnet ; il ne fait que confirmer ultimement l'importance de la métaphore de la maison — dont l'on peut croire d'abord qu'elle ne concerne pas seulement le poème en tant que sonnet mais toutes les formes poétiques assez courtes, à ceci près que le quinzième vers constitue précisément un rappel et même un signe de la forme-sonnet, une injonction à lire ce poème comme métadiscours sur la forme elle-même..

Jacques Roubaud quant à lui va plus loin dans la « Lettre de l'auteur au hérisson » qui sert de postface aux *Animaux de tout le monde* :

> Le sonnet est ce qu'on peut faire de plus solide comme construction de poème. Les strophes du sonnet sont les étages d'une maison. Les quatrains forment le rez-de-chaussée et le premier étage, les tercets le deuxième étage et le toit. Pour séparer un étage d'un autre il y a un plancher, qui est représenté sur le dessin par une ligne blanche. Tu me feras remarquer, et tu auras raison, que la maison du sonnet, si elle est bâtie comme je dis, est dessinée à l'envers dans le livre, puisque le rez-de-chaussée, par exemple (le premier quatrain), est en haut, et le grenier (le deuxième tercet), est en bas[6].

Plus que le jeu sur la maison elle-même, plus même que la remise en cause du mode de lecture traditionnel, on retiendra ici, formulée dans un texte destiné en premier lieu à de jeunes destinataires, l'idée de « renversement », le constat que le sonnet imprimé offre une image en réalité paradoxale : celle d'un ensemble textuel appréhendé par le regard d'un seul coup d'œil et qui pourtant, à la lecture, implique effectivement un parcours du haut de la page vers le bas. En ce sens, il faut dire combien le sonnet imprimé sur la page produit une perception, visuelle d'abord, bien différente de la perception auditive d'un sonnet dit. La performance orale, en effet, accomplit plus aisément sans doute cette « montée » du sonnet, montée métaphorique, certes, mais il est vrai que la tension du sonnet, tendu qu'il est vers sa chute — et ce, même si un effet sémantique boucle le sonnet thématiquement — implique une ferme linéarité : un bloc de 8 (ou 2 × 4), basculant ensuite sur 6 vers, disposés en 2 + 4 par la rime, en 3 + 3 par la strophe… La perception visuelle, elle, est toute diffé-

[5] Jacques Réda, *L'Incorrigible*, Gallimard, 1995.
[6] Jacques Roubaud, *Les animaux de tout le monde* [1983], Seghers, « Seghers jeunesse », 2004, p. 71.

rente : si l'on n'oublie pas de *voir* le sonnet, il s'offre, sur *une* page (le plus souvent, et c'est bien ainsi qu'il doit ou devrait être imprimé), en *un* bloc, certes irrégulier (à droite, le plus souvent) mais assez compact, quand bien même des lignes blanches lui permettent de respirer… Au-delà de cette perception visuelle, l'effet de lecture du sonnet, son déploiement par la lecture, nous conduit bien, dans la pratique occidentale, du haut en bas — et un bas concret, dans l'espace de la page, qui est un « haut » métaphorique, cette acmé à laquelle le poème atteint *in fine*.

De ce fait, il y a une sorte de contradiction entre la perception métaphorique du sonnet (un mouvement vers le haut) et le mode concret de lecture du poème dans la page (vers le bas). Et cette contradiction finit par constituer un trait caractéristique du sonnet car s'il est vrai que tout poème, en Occident, se lit du haut vers le bas, seul le sonnet est perçu et pensé comme une forme qui produit une montée — le dirait-on d'une autre forme poétique ? Du reste, c'est bien de cette spécificité que joue un Guy Goffette intitulant un cycle de quasi-sonnets : « La montée au sonnet[7] »…

On peut dès lors s'amuser à imaginer un sonnet replié sur lui-même, résorbé en quelque sorte dans un vers unique, qui « comprenne » les treize autres vers dans une sorte de troisième dimension, en profondeur en somme… Il ne saurait évidemment s'agir que du dernier et quatorzième vers, pour ce qui est de ce vers « émergeant » d'une profondeur insoupçonnée — dernier vers remonté des profondeurs, sonnet vu du ciel si l'on veut… Simple amusement ? Sans doute, sauf que ce « modèle » de sonnet apparemment réduit à un vers unique est désormais parfaitement possible par l'informatique en usant de logiciels assez simples : il suffirait de cliquer sur le quatorzième et unique vers apparent pour faire surgir le treizième (qui revient, comme on sait), puis le douzième et ainsi de suite… à moins qu'on ne préfère faire apparaître les vers par strophes, ce qui peut n'être pas sans intérêt non plus ! Mine de rien, nous voilà sur le point de conclure que l'informatique pourrait amener à repenser le sonnet, non pas à penser autrement sa « présentation », sa disposition dans la page, mais à bien à le repenser, ou à le radicaliser, en tant que forme. À moins que de manière plus oulipienne, on ne soit amené à conclure que tout monostiche peut être un sonnet (potentiel) — et il n'est pas tout à fait sûr que la réflexion de Jacques Jouet sur le monostiche et ses propres poèmes d'un seul vers nous donnent absolument tort, même s'ils sont assurément pensés dans une perspective très différente[8]. Est-il tout à fait aberrant, enfin, de penser

[7] Guy Goffette, « La montée au sonnet », dans *La vie promise*, Gallimard, 1991 ; rééd. « *Poésie*/Gallimard », 2000, p. 225-231.

[8] Voir Jacques Jouet, « Du monostique », La Bibliothèque oulipienne, 2004, n° 135 — et

que « Et les Muses de moi, comme étranges, s'enfuient » ou bien « Et plus que l'air marin la douceur Angevine », ou encore « L'inflexion des voix chères qui se sont tues », retiennent tout, ressaisissent tout des sonnets qu'ils achèvent ?

Ce que permet de confirmer une telle hypothèse, c'est en premier lieu que le sonnet imprimé n'est qu'une trace, un indice d'un sonnet proféré, et d'abord d'un sonnet créé, en son esprit, par le poète ; une ombre, en somme.

C'est que le sonnet est d'abord, précisément, une *chose mentale* — et l'allusion à la peinture n'est pas innocente, assumons-la… Cassou le rappelle en des circonstances particulières, on le sait, il en fait l'expérience, même, transcrivant après coup des sonnets composés mentalement : « Dès la première nuit j'entrepris, pour passer le temps, de composer des sonnets dans ma tête, cette forme stricte de prosodie me paraissant la mieux appropriée à un pareil exercice de composition purement cérébrale et de mémoire[9] ». Et Jacques Roubaud (comme d'autres, à commencer par Robert Marteau dans ce volume même) a dit plusieurs fois combien la composition de sonnets, dans sa pratique, relevait souvent de la marche, d'un exercice de la déambulation prédisposant un espace mental à s'ouvrir au sonnet, pour le sonnet — ultérieurement couché sur le papier. Il est tentant de radicaliser de tels témoignages, aboutissant alors à une sorte d'*idéalité* du sonnet, qui en ferait d'abord, et en l'occurrence quasi exclusivement, un espace mental — au point de devenir proprement irreprésentable… Gageons donc qu'un sonnettiste *voit* le sonnet qu'il compose, qu'il a composé ; qu'il est capable, mentalement, de s'installer dans l'espace qu'il a offert au sonnet en train de s'écrire ou déjà écrit, qu'il est capable de revisiter cette « chambre » du sonnet, cette « chambre » que constitue chaque sonnet (et même peut-être, par référence à la *stanza*, chaque strophe du sonnet) — au point, si l'on joue du modèle proposé par les anciens arts de mémoire, qu'un recueil composé mentalement ne serait rien d'autre qu'un appartement ou une maison de sonnets.

Que tout bon lecteur de sonnets, inévitablement aussi spectateur de sonnets en leur page, en fasse lui-même l'expérience : il est, pour un œil exercé à embrasser des sonnets, des « murs à sonnet », des murs qui, dans la réalité la plus immédiate, la plus bêtement prosaïque, par leur forme et leur format, prédisposent même à l'expérience mentale du sonnet. Que le

---

sa pratique, y compris sa performance orale et publique, impressionnante, du « monostiche paysager ».

[9] Jean Cassou, texte liminaire (1962) des *Trente-trois sonnets composés au secret* (1944), rééd. Gallimard, « *Poésie* / Gallimard », 1995, p. 41.

lecteur daigne donc lever les yeux et contempler les murs qui l'entourent, éliminant ceux qui ne se prêtent pas au jeu, les murs plus larges que hauts, ou vraiment trop étroits, etc. Une fois élu le mur adéquat (14 × 12, ou en proportion, fût-elle approximative… — et le blanc des marges, indispensable à la respiration du texte dans l'espace !), il n'y a plus qu'à l'habiter mentalement, s'y installer par l'esprit — et composer… Ou simplement observer cet espace comme lieu où un sonnet pourrait prendre place, apparaître, d'un seul coup, en un bloc, ou vers à vers. D'aucuns s'élèveront peut-être contre une telle pratique : irréductiblement, dans ce dispositif-là, elle s'avère non partageable ! Ou alors on transcrit, on couche sur le papier, mais c'est abandonner la disposition d'esprit qui présidait à la conception du poème, c'est sortir de ce moment où le sonnet, et le sonnet comme forme et espace dans l'espace du mur, s'impose à l'œil avant de s'imposer à l'esprit, au moins dans son cadre, pour commencer. Dans cette approche-là, certes radicale, on identifiera des « murs à sonnet » parce que dès lors que certaines proportions sont respectées, on peut considérer que le sonnet est là, présent de manière fantomatique ; il est là parce que — dirait Jacques Roubaud ! —, je le décide, moi qui transfigure de mon seul regard ce mur sans importance en « mur à sonnet », en le fixant du regard et pourvu qu'il s'y prête. Expérience aussi radicale que tel monochrome, assurément — mais vraiment, si le mur y prédispose, quelque chose du sonnet est déjà là, je peux le percevoir, dans l'appréhension mentale de cette surface qui est alors la mienne, en tout cas.

Au reste, il est des livres qui, autrement, font une place à des sonnets non représentés, à des sonnets absents mais pourtant écrits, à des sonnets présents en creux, pourrait-on dire, en ce qu'ils sont là par la place qui leur est plus ou moins explicitement assignée, et néanmoins illisibles parce que non imprimés. On pense à ∈ du même Roubaud[10], dont l'auteur explique qu'il comporte des sonnets certes écrits mais non publiés — et ce, pour différentes raisons, y compris intimes, mais il n'empêche que le recueil est ainsi constitué comme de pleins et de vides, ce que métaphorisent à leur manière les pions et la table du jeu de go. « Tous les pions sont semblables, pas un ne vaut plus qu'un autre et ils ne valent eux-mêmes que par les régions *vides* qu'ils entourent[11] ». On peut transposer cette approche au-

[10] Jacques Roubaud, ∈, Gallimard, 1967.

[11] Pierre Lusson, Georges Perec, Jacques Roubaud, *Petit traité invitant à la découverte de l'art subtil du go*, Christian Bourgois, 1969, p. 22. Pour justifier cette référence, rappelons que la première section du livre, intitulée « Célébration » et constituant une sorte d'avant-propos avant le traité proprement dit, s'achève par ces mots : « Il n'existe qu'une seule activité à laquelle se puisse raisonnablement comparer le GO. On aura compris que c'est l'écriture » (p. 42).

delà du seul jeu de go, nous semble-t-il : un sonnet, c'est toujours une façon de poser une voix, d'expliciter, en un bloc ceint de blanc qui le sertit, ce qui est potentiellement là. Dans cette approche, et si l'on accepte temporairement le paradoxe, le plus important, c'est le cadre, en ce qu'il définit un espace à remplir, à occuper, un lieu à s'approprier par le verbe après qu'il l'a été par le regard ou par l'appréhension mentale. Georges Perec ouvre ses *Espèces d'espaces*[12], on s'en souvient peut-être, par une citation : la carte (vide) empruntée à *La Chasse au Snark* de Lewis Carroll. Et l'on nous permettra de transposer au sonnet ce que Perec écrit à propos de ce livre, à l'ouverture de l'avant-propos de ce livre-espace auquel il est bon de revenir régulièrement :

> L'objet [du sonnet] n'est pas exactement le vide, ce serait plutôt ce qu'il y autour, ou dedans. Mais enfin, au départ, il n'y a pas grand-chose : du rien, de l'impalpable, du pratiquement immatériel : de l'étendue, de l'extérieur, ce qui est à l'extérieur de nous, ce au milieu de quoi nous nous déplaçons, le milieu ambiant, l'espace alentour.

Le sonnet, dans une telle approche, est espace par quoi se conquiert aussi une manière d'être, par contrepoint, *à l'extérieur*. Parce que le sonnet est, comme dit Roubaud, une forme-mémoire : convoquer mentalement un espace de sonnet, c'est potentiellement convoquer tous les sonnets — puisque aussi bien « tout sonnet est un sonnet de Pétrarque », par exemple… Et c'est se poser, soi, en mémoire des sonnets, ce qui n'est possible qu'après s'être mentalement donné un espace à sonnet. Et c'est pourquoi il y a aussi des sonnettistes (d'un genre particulier, certes…) qui n'écrivent pas de sonnets, mais qui habitent l'espace du sonnet.

Aborder le sonnet ainsi, c'est encore poser d'une autre manière la question du recueil, du livre, du dispositif textuel structurant l'ensemble du projet et sans lequel la présence « fantomatique » de ces sonnets absents ne saurait être perceptible. Au demeurant, il y a chez Roubaud, pour revenir à lui, un « imaginaire » de la forme, qui prend certes divers visages mais que l'on trouve de manière assez récurrente dans son œuvre, qu'il s'agisse par exemple de la grande feuille mentale du *Grand incendie de Londres*[13], du recours au modèle du sonnet comme forme et structure mises en œuvre à l'échelle de la table des matières de tel livre[14] ou du Projet dans son ensemble[15], ou encore du sonnet-sphère évoqué dans *Poésie :* et envisagé

[12] Georges Perec, *Espèces d'espaces*, Galilée, 1974.
[13] Jacques Roubaud, *Le grand incendie de Londres*, Seuil, « Fiction & Cie », 1989, p. 317-318.
[14] C'est le cas de la table des matières de *Poésie :*, Seuil, « Fiction & Cie », 2000.
[15] Voir Jacques Roubaud, *La Bibliothèque de Warburg*, Seuil, « Fiction & Cie », 2002, p. 303-304.

comme une « surface » plus mystérieuse qu'il n'y paraît car « la sphère mathématique recèle un véritable grouillement de structures hétérogènes, troubles, antagonistes, étranges, au premier regard inaperçues[16] », Quant au *Square des Blancs-Manteaux, 1983*, sous-titré *Méditation de la mort, en sonnets, selon le protocole de Joseph Hall*, il s'inscrit dans une autre pratique du sonnet, qui a à voir avec celle de la méditation, et plus spécifiquement encore peut-être, avec celle des exercices spirituels de l'Âge classique, lesquels nécessitent assurément une disposition intérieure mais aussi un cadre où se joue le travail intérieur — ici un « protocole », qui définit son propre espace, en sonnets.

Roubaud, prolongeant dans cette voie qui constitue une manière moderne de réactualiser, de repenser la *stanza* poétique traditionnelle, cette chambre du poème, va jusqu'à mettre en jeu un discours, mi-amusé mi-sérieux, sur le sonnet tel qu'il peut être aujourd'hui perçu :

> — Un sonnet, c'est un objet d'art ? — De plus en plus.
> — Penses-tu le sonnet comme une installation
> De lettres et de blancs ? — Sans doute. L'émotion
> Est dans la présentation sur la page lue
> En mémoire. — Un sonnet serait émotionnel ?
> — Oui. Ses divisions l'imposent. Mais aucun vers
> N'a d'émotion. […][17],

Le rapprochement avec la pratique contemporaine de l'installation trouve une légitimité spécifique dans certaines des pratiques oulipiennes, qui peuvent se jouer dans l'espace urbain, par exemple — le tramway de Strasbourg… Mais c'est aussi user de la lettre comme d'un signe qu'on puisse précisément installer sur la feuille et qui produirait, par sa présence noir sur blanc, des effets de sens non linguistiques. C'est pourquoi cette conception envisagée de la feuille comme espace convient au sonnet, présenté dans le même poème, déjà cité, comme un « rectangle / Compact. — Proportions ? — Quatorze sur douze. […] ». C'est pourquoi aussi le même Roubaud peut composer, et d'abord penser, un sonnet de sonnets, entreprise qui, à nos yeux, n'est pas seulement affaire de nombre (de sonnets), ni même de composition par « strophes » (de sonnets), mais encore d'espace.

---

[16] Jacques Roubaud, *Poésie :*, *op. cit.*, p. 447. Un peu plus haut, on lit : « Chaque sonnet est semblable à une sphère, à une sphère mathématique. Chaque sonnet est clos. Sa fin boucle sur son début. Sa surface s'incurve, enfermant le sens en son cœur. ».

[17] Jacques Roubaud, *Churchill 40 et autres sonnets de voyage 2000-2003*, *op. cit.*, sonnet 26, p. 38.

Tout aussi radicale, même si elle repose sur d'autres fondements, la pratique d'un Emmanuel Hocquard intéresse l'approche qui est la nôtre — Hocquard qui avoue que le sonnet, à ses yeux, « c'est d'abord un rectangle ». On songe ici à *Un test de solitude*, où le poète s'approprie l'espace du sonnet, le fait jouer en des « blocs[18] » textuels qui peuvent tendre vers le calligramme ou qui, plus radicalement encore, jouent la carte métaphorique du quasi-minéral. Le sonnet tel qu'il le pense et le met en œuvre est d'abord un cadre, un format offert, métaphorisé dans le livre (mais aussi en d'autres, *Un test de solitude* étant traversé de références à d'autres livres du même auteur, au premier chef au *Voyage à Reykjavik*) par d'autres espaces, à commencer par la cabane (voir le sonnet XII de la première section).

Pour Hocquard, le sonnet est ce cadre où le poème peut se déployer en figure :

— en espace plein, justifié à gauche et à droite : le poème XVI de la première section, intitulé « Dimanche 16 novembre » et non pas simplement, comme la plupart des autres, numéroté en chiffres romains ; ou bien le poème V de la deuxième section, lui aussi doté d'un titre, et un titre-programme en l'occurrence : « le mythe de la caVerne »[19] ; ou encore le poème IX de la même section, composé d'une recette de cuisine resserrée en 14 lignes exactement ;

— ou en figuration approximative : le poème XV de la deuxième section, centré et dessinant comme une stèle ou un totem ;

— ou en espace symbolique, et métaphorique du livre lui-même : c'est en particulier le cas du poème XXIII, l'antépénultième du recueil, disposé dans l'espace de la page de manière à creuser, au centre, une forme symbolique, celle d'un V, qui renvoie à Viviane, l'objet du livre[20], et qui

---

[18] « Je n'écris pas seulement cette sorte de sonnets qu'on écrit quand on éprouve ce genre d'amour très particulier qui fait écrire des sonnets, j'écris des sonnets de quatorze lignes. Tous les sonnets ont, direz-vous, quatorze lignes. Ce n'est pas simple que ça. […] Par exemple dans un sonnet découpé en quatre strophes, que faire des trois lignes blanches ? Faut-il les compter comme lignes ou les compter comme non-lignes ? Je poserai un jour la question à Jacques Roubaud. En attendant ce jour, j'écris des sonnets de quatorze lignes qui se suivent. J'évite ainsi le problème posé par les strophes e les lignes blanches qui les séparent. Notez bien que *les séparent* soulève un autre débat. Peut-on dire que les strophes sont séparées les unes des autres par une ligne blanche ? Non, bien sûr, on ne peut logiquement pas soutenir une chose pareille. » (« Les dernières nouvelles de la cabane », n° 7, 28 novembre 1997, repris dans *Ma haie*, P.O.L., 2001, p. 427-428).

[19] Emmanuel Hocquard, *Un test de solitude*, P.O.L, 1998. Au-delà de la référence platonicienne assumée (et annoncée dans le poème précédent), le V est à la fois chiffre et lettre — et lettre chiffrée : le V de Viviane, la figure féminine mise en jeu par le volume.

[20] Hocquard renonce aux lignes blanches. Il s'en explique dans un texte teinté d'humour mais qui n'en est pas moins riche d'enseignement : « J'écris des sonnets. J'ai toujours écrit énormément de sonnets. Mais pas toujours. […] Si j'ai écrit un nombre si élevé de sonnets,

configure une image du sexe féminin, rejoignant ainsi indirectement toute une tradition du blason — et prolongeant au plus loin le travail sur l'image, sur le langage et le signe qui motive le recueil, au-delà de la figure-support de Viviane. « Le verbe et son objet sont un », pose le sonnet XVII de la première section, après que le sonnet XV (et le fait que cette « mise au point » intervienne au quinzième sonnet n'est sans doute pas fortuit…) a donné une des clefs du livre :

> La règle dit que *voir* est un verbe d'action.
> Je change la règle et je dis que *voir* est un verbe
> d'état (ou de changement d'état).
> […]
> Giacometti voit un chien. Ce chien qu'il voit ce
> jour-là.
> Il dit : « Je suis ce chien. »
> Il fait la sculpture de ce chien. Autoportrait.
> Je vois Viviane.
> *Viviane est Viviane.*
> J'écris les sonnets de Viviane.

Un test de solitude est un espace textuel qui se construit par référence au sonnet, comme un sonnet, dans la pensée du sonnet comme espace. Le recueil se compose en effet de deux sections, l'une de 33 poèmes, l'autre de 25. Nombres impairs, qui configurent deux parties, deux blocs — tout comme les 8 + 6 du sonnet, mais aussi contre le régime pair du sonnet le plus traditionnel, sauf à entrer dans le détail du (4 + 4) + (3 + 3)… 33 + 25 ? Les deux parties sont dans la même proportion que les quatrains par rapport aux tercets d'un sonnet[21]… Le recueil *est* un sonnet de sonnets, non pas exactement au sens arithmétique que Roubaud donne le plus souvent à l'expression, mais au sens géométrique, si l'on veut — en proportions… Pour dire cet amour-là, pour interroger la langue, la grammaire, l'image et et le signe[22] à travers son prisme, il fallait élaborer cet espace du

c'est que j'ai été amoureux un nombre très élevé de fois. Comme Ronsard. Si écrire des sonnets était un trait de caractère, j'aurais écrit, j'écrirais des sonnets chaque fois que j'ai été, je suis amoureux. Eh bien, non, justement. C'est comme ça que j'ai compris qu'écrire des sonnets est un penchant. Un penchant qui se réveille chaque fois que je tombe dans cette sorte d'état amoureux qui fait écrire des sonnets. Et pas du tout des élégies, par exemple. […] quand je suis tombé amoureux de Bonjour Viviane Vendeuse, je n'ai pas du tout pensé à écrire une élégie. Ni une ode, ni une ballade. C'est le sonnet qui s'est imposé dans toute son évidence. C'est comme ça que j'ai compris que l'amour que je lui porte est un amour à sonnets. » (« Les dernières nouvelles de la cabane », n° 7, *ibid.*, p. 426-427).

[21] 8 : 6 = 33 : 25 — à peu de choses près, une différence qu'il faut aller chercher au niveau du deuxième chiffre après la virgule…

[22] En frontispice du livre, Hocquard place une photographie du « Chemin Wittgenstein », à Cambridge, sous la neige…

sonnet, cet espace *de* sonnets — dont la pointe ultime, l'énoncé achevant le dernier poème, affirme : « Grammaire et fiction sont un. ». *Un test de solitude* constitue une mise en expérimentation du sonnet, un *travail* du sonnet comme espace parmi les plus aboutis et les plus riches de la fin du XX^e^ siècle. Il en est d'autres, et l'approche du sonnet comme forme ne doit pas conduire à négliger de le penser comme espace.

Dominique Moncond'huy

Université de Poitiers, FORELL (E.A. 3816)

Natacha Lafond

Le Sonnet dans l'œuvre de Jean Cassou (1897-1986)

Trente-trois sonnets composés au secret nés de la guerre

C'est Aragon qui a relevé les sonnets de Jean Cassou, tant par sa préface que par ses essais, où il fait le récit de ses années de résistance, politique et littéraire. Cassou appartient à ce groupe d'hommes de lettres qui se sont engagés à faire du langage non pas de l'art pour l'art, mais une arme et une barque spirituelle au temps de naufrages, pour la liberté. Dans le titre, le mot « secret » désigne le lieu même de leur écriture, le cachot où a été enfermé le poète pendant la Seconde Guerre Mondiale, à Toulouse, pour avoir, entre autres, participé au réseau Bertaux de résistance du Musée de l'Homme. Emprisonné à plusieurs reprises, exilé dans la région toulousaine avec son épouse Ida Jankélévitch, la résistance l'a poussé vers la poésie, sous le surnom de Jean le Noir. Il en a fait le récit dans la préface de son livre ainsi que dans *Mémoire courte*, où il fait montre de sa philosophie de la contradiction. Il y allie le pessimisme à l'espérance, par un engagement tourné résolument vers la terre, la poésie, les arts, le politique, le social et le spirituel. Après la guerre, il a écrit des œuvres poétiques et romanesques et participé aux œuvres des musées et aux actions politiques, inspiré par l'écriture des sonnets[1]. Les 33 sonnets, composés au « secret » et publiés dès 1944 pour faire entendre une voix de « l'ombre » (II), sont un témoignage de la prison, comme forme de « mort » (II), et des enfers de la guerre, métaphorisés par un parcours dantesque et religieux. Le poète y montre la nécessité de transformer l'expérience du néant en « mystère »,

[1] Deux nouvelles orientations : l'écriture poétique, liée au lyrisme et à la musique, la peinture. La musique a un statut différent de ce qu'il est dans les premiers récits romanesques, comme *Harmonies viennoises* attaché à Schubert (1926).

pour une parole incarnée et forte d'un sens. Le sonnet permet ainsi de mettre à jour une autre nuit, « l'opacité du sens » de la parole et de la dignité humaines, ainsi qu'une vérité de lumière, irréductible pour tout être à un *surnom*, voire à un numéro (XXVII).

Enfin, le terme « composés » souligne la consonance musicale dans le choix de la forme littéraire, essentielle pour le poète. La « composition » effectuée de « tête », pendant la nuit, évoque les récits d'autres prisonniers qui ont fait de la poésie une résistance spirituelle face à l'aliénation et la mort (Primo Levi, etc.) On y trouve déjà la dénonciation d'une « coupe de lait obscur » (XXVII) qui n'est pas sans faire songer au « lait noir » martelé par Celan dans sa *Fugue de mort*. C'est la coupe que boivent les prisonniers, coupe du « secret » de l'horreur contre lequel il lutte par le secret du sens humain. Car dans tous ces sonnets, au pluriel, qui se réfèrent à la grande tradition littéraire de la Pléiade, du XVI^e^ siècle, le poète forge des appels pour renouer avec des noms de poètes, et tenter d'opposer au « mur de fer » (XXVII) cette constellation de valeurs sur le modèle d'une suite musicale. Face au « secret » sans espace, où le passé est « troncs déchirés » et le futur refusé, les noms dressent une autre « barrière » de sens.

« Le visage est un sonnet » : les noms et les voix

« Dans l'essai, comme dans la poésie, un auteur s'entretient avec lui-même[2] » : les sonnets liés au « secret » ne sont pas tant des sonnets hérités *a priori* d'une tradition pétrarquiste du dialogue amoureux que des sonnets d'un « je », défini par la solitude et l'enfermement. L'exacerbation de la dualité fondatrice née de la solitude est un des traits de cette poétique, qui permet de faire entendre sa composition lyrique dans la veine de Shakespeare et de Gongora, influencée par l'âge d'or baroque de l'Espagne. La solitude renvoie aussi bien à cette expérience du secret qu'à une temporalité créatrice positive pour le poète, maintes fois relevée dans ses écrits par ses références à la tradition des *Solitudes* de Gongora. « Il n'y avait que des troncs déchirés / […] Je n'avais plus avec moi ni mes livres / ni ma compagne, l'âme, et ses péchés[3] » (VIII). Face à la solitude de la prison, le poète met en valeur celle du penseur, le temps d'approfondissement face au monde. « Les *Soledades*. C'est pour le poète de Cordoue [Gongora], le décor nu de la poésie pure[4] ». La temporalité est plus dramatisée et plus proche des vers de circonstance engagés de Ronsard, que de la méditation

[2] Jean Cassou, *Parti Pris, Essais et colloques*, Albin Michel, 1964, p. 8.
[3] Jean Cassou, *33 sonnets composés au secret*, *Poésie* / Gallimard, Préface d'Aragon, Présentation de Florence de Lussy, 1995, p. 45-77.
[4] Jean Cassou, *Un Musée imaginé*, sous la direction de Florence de Lussy, BNF, Centre G. Pompidou, Tours, 1995, p. 10.

sur la mort du penseur de la tour, Montaigne. La solitude imposée devient lieu de solitudes composées, qui renouent avec les drames métaphysiques espagnols. Le poète transforme sa peine par sa résistance spirituelle, qui est aussi appel à une autre continuité dans le temps, face à la rupture de la guerre : le sonnet est mémoire de la tradition française (Ronsard) et espagnole (Gongora). Le sonnet de Cassou est fille d'une solitude à double visage, métaphysique et politique, riche de toute une tradition musicale, comme le « Janus » qui évoque l'un de ses titres d'essais ; et, pourtant, il me semble aussi représenter par son évolution dans la suite, une transformation du genre. Les 33 sonnets de la solitude ontologique dialoguent avec ces solitudes poétiques autour de la tragédie comme pour trouver une inscription qui puisse dépasser la circonstance particulière.

La voix du « je » y est première et pourtant elle est aussi la plus difficile à définir. Elle est pour une part voix de la déchirure qui s'ouvre à un appel de soi à soi : voix hybride qui aurait pu conduire à une scission tragique du soi, et non à une discussion du prisonnier avec et sur le monde grâce au regard porté sur lui-même. Il y a rencontre entre les souvenirs personnels du « je » heureux qui tendent au dialogue avec une compagne, et le « je » en situation, je multiple, né de cette solitude. L'affirmation de son « je » lui permet de se « dresser » contre ceux qui veulent anéantir et mettre dans l'ombre l'être qu'il est. Dire son « je » et en faire le récit, éclaté dans ces vers comme il l'est dans le monde, selon les différentes stations des sonnets, c'est aussi tenter pour ce « je » de trouver un espace dans la parole et d'affirmer une identité. Face au mur de fer qui efface, il va opposer aussi bien un « je » de l'excès, tant par ces sonnets tournés vers l'évocation d'une expérience personnelle, que par la forme de l'entretien où il se dédouble et se redouble, comme pour mieux s'affirmer ainsi que par les différents visages que va prendre ce « je », (romantique par la forme hugolienne, plus ancien par la méditation héritée, moderne par sa déchirure, tourné vers l'autre, et surnom du poète lui-même, Jean le Noir). Si « on entend à peine / mon sourd appel comme un chiffon de ciel qui traîne » (III), le poète se doit d'affirmer son « je », non pas un, mais multiple, riche de sa lucidité (entretien avec soi) et de sa « mémoire » poétique (« je » des poètes) qui conduit aux différentes formes d'adresse, voire à des esquisses de dialogues.

« Mais un sonnet est un visage. […La] forme dit : je suis, et c'est elle qui permet au poète de dire : je suis[5]. » Cette citation s'appuie sur différents implicites philosophiques qui montrent bien à mon sens les enjeux de la poétique de Cassou pour le choix du sonnet au xx^e^ siècle.

[5] Jean Cassou, *Trois poètes : Rilke, Milosz, Machado*, Plon, 1954, p. 34-35.

Elle renvoie en premier à la formule cartésienne qui est ici transformée tout en étant rappelée et investie de la lucidité représentée par le modèle de Don Quichotte. Le doute qui permet au « je » de s'affirmer, lucidité de la question, est, par le principe du Janus propre à la poétique de Cassou, ce qui mène à l'affirmation d'une matière poétique, « la forme », qui est le lieu possible d'un « je ». Plus encore, il faut faire référence aux philosophies de l'apparaître et du phénomène, de la fin du XIX^e^ et du XX^e^ siècles, pour expliquer ici la notion de « visage », qui fait de ce « je » plus qu'une essence, une existence qui est substance et identité, affirmation d'un être au monde (dans la terminologie heideggérienne). La parole ne trouve son visage en ce sens que par la confiance portée dans la forme lyrique. Ce « visage » est composé ainsi par le travail de la mémoire, qui ouvre à une multitude de « je », dans le temps et dans l'espace, et par la variété des formes de parole dans les sonnets ; il relie à un passé et à un lieu. L'expression du « je » est certes personnelle dans le sens romantique, par la déploration de son malheur, en ouvrant à une intériorité, mais celle-ci est aussi sans cesse représentée par des rappels du passé, des lieux distincts du cachot, ainsi que par des appels à d'autres « je » et à des « tu » ; autant de sorties hors du « je » de la circonstance — et pourtant nées du « je » mis en doute. *L'autre doute du « je » aurait pu ajouter Cassou : la forme sonore dit — donc je suis*, dans la nuit du cachot, et elle donne voix et visage à l'être. La notion de visage, essentielle, est à lier ainsi à celle du nom, qui constitue une des quêtes de cette parole poétique ; le « je » romantique s'appuie sur une évidence qui est désormais mise en péril, le « je » ne s'ouvre qu'avec peine vers un visage, des noms.

C'est la lucidité de ces appels lancés dans le sonnet qui lui confère sa valeur verbale ; pour Cassou, en effet, le poème doit être une action, parole performative de libération contre la fermeture du « secret ». Les gestes qui ont entouré ces sonnets, que ce soit la publication clandestine, le réseau de résistance du « Musée de l'Homme », la composition de Milhaud etc., accompagnent cette parole sans faire de la lucidité une ironie désespérée : le modèle de Don Quichotte ne représente pas pour Cassou, la vanité des actions ; au contraire, dans tous ses écrits sur le livre de Cervantès, *son livre*, il en montre la force qui pousse à agir et l'ironie qui est exigence de lucidité active face au monde. Seule la conscience du tragique de la modernité l'amène à la notion « d'espérance » et non d'optimisme. Où agir revient à transgresser, pendant la guerre, au nom des valeurs et non tant au nom de l'ordre établi, puis, après la guerre, à donner vie aux forces d'opposition, pour rendre un dialogue politique possible[6]: « Je proteste,

[6] Je renvoie aux autres œuvres du poète qui ont pu le présenter, comme à son ouvrage plus autobiographique *Une vie pour la liberté*, 1981, Robert Laffont.

déclare-t-il : je ne suis pas optimiste. Dites : mon espérance[7] ». Contre « l'espoir dément », (X), « le désespoir seul peut comprendre », (XVII) cette mise au secret du poète, et cette épopée qui est un *lyrisme à trouver*[8]. Rien n'est donné, mais tout est à trouver, à affirmer : le « je », la « parole » et la présence de l'autre, puisque tout est mis en péril. C'est un « je » questionné, déchiré, esseulé, emprisonné qui tente de donner un visage ainsi qu'une dignité à l'être et aux êtres, par une identité. On y trouve tous les signes de la distinction des personnes du lyrisme moderne qui représentent comme un seuil, où le « je » ne peut encore songer vraiment à aller vers l'altérité et fait de cet autre son « je » exacerbé, pour tenter de créer une unité de voix dans un même combat. Doute et être au monde, lucidité et paraître, Descartes et Merleau-Ponty par exemple, Don Quichotte et Gongora : autant de sources qui s'allient ici, par le Janus du poète, dans une même quête pour tenter de trouver le « visage ». Il s'agit de trouver les mots capables de porter ce visage d'un Être. « Oui, il y a peut-être là des cris de ma vie, transformés par la mémoire, devenus signes musicaux, — des soupirs[9] ».

Deux formes, « entretien » et « dialogue » se situent ainsi aux extrémités de la poétique comme pour désigner chacun le Janus des sonnets, visage de l'ombre et visage de la lumière, visage de la mort, qu'est aussi la prison, et visage d'une possible pensée, voire d'une possible situation. Le « dialogue » reste là cependant métaphore, souvenir. Le « nous » du couple, le poète et son poème, l'amant et sa compagne, le poète et son compagnon de parole, le résistant et son compagnon politique, me paraît ainsi appartenir à cette poétique d'un « je » à trouver. La place du « je » ne se fait pas inscription / passage de la parole par l'adresse au « tu » comme dans la poétique d'un Jaccottet ou de Bonnefoy. Seuls les noms de poètes et de leurs personnages sont présentés dans les sonnets : rappel de l'exil de V. Hugo (XIX), puis de ses personnages, Cosette l'abandonnée (XXIII) ; Supervielle (XVIII) le poète maudit ; Verlaine et son « échec et mat » (XXIV) avec Rimbaud ; la mort de Machado à Collioure après son combat (XXI), et la « nuit de l'ombre blanche » du suicide nervalien (XXI). Ils sont tous messagers du néant, de la mort ou encore « d'aucun message », si ce n'est du non-sens et de l'horreur, qui fondent le tragique de cette suite de sonnets, où « puisqu'il faut rêver, rêvons la mort des rêves » (XXXI). Les sonnets sont parsemés de ces références multipliées, qui fondent le tombeau de la démesure du non-sens, pour mettre en avant un autre sens

[7] Jean Cassou, *Partis pris, Essais et Colloques*, *op.cit.*, p. 193.
[8] Cassou utilise cette formule pour évoquer le « lyrisme trouvé de Milosz ». Jean Cassou, *Trois poètes, Rilke, Milosz, Machado*, *op.cit.*, p. 75.
[9] Expression de Tancrède, *Parti Pris, Essais et Colloques*, *op. cit.*, p. 193 et p. 208.

dans le nombre par la mesure du sonnet qui renoue, elle, avec une autre forme de démesure intérieure ; du « secret » au « mystère ». En contrepoint, les sonnets font entendre Shakespeare comme référence implicite à allier à la philosophie ronsardienne : face à tant de morts, Jean « porte témoignage / seulement pour le songe d'une nuit d'été », (XIX) pour une espérance dans un autre futur, où les noms ne sont donnés, ni gravés par les épitaphes, ni dénoncés par les policiers de Vichy, ni transformés par les résistants, mais à trouver. De même : « Cueillez nos fruits ! Ravissez nos raisins et nos pommes d'amour », (XXX) fait entendre la voix de Ronsard en filigrane et une philosophie épicurienne transformée. Alors que le « tombeau de Machado » présente la mort dès le titre par des références toujours explicites, sous le signe de la tradition des hommages, les deux autres références ne sont pas inscrites dans le poème, mais esquissées, objets de la quête du lecteur. L'exemple de Rilke crée une transition entre les poètes qui sont nommés, victimes d'une mort injustifiée, et ceux qui ne le sont pas, dont le nom ne trouve encore résonance : car il est l'objet de cet « amour terrible » ou de son absence, qui ouvre soit au tombeau soit au berceau, selon le Janus professé dans les autres poèmes de Cassou[10]. Tout dépend de la direction de cet amour, authentique ou « pompe » (XXVII) mensongère, vers l'autre ou soi. Contre l'orgueil, le poète défend la « douce fierté » (V) qui est dignité de l'être, et contre l'irritation de la France vichyste, la colère du Juste : la suite des sonnets conduit de cette mesure intérieure à une démesure nécessaire qui innerve la forme vibrante du sonnet. Les mots sont travaillés avec de subtiles oppositions et aggravés par les répétitions, héritées de la langue de Gongora, pour approfondir le sens: « si vous voulez, ô mémoire, du moins / vous libérer, par la mort, de la mort / et par l'enfer vaincre l'enfer lui-même[11].» La dramatisation du tragique moderne se fait par ces reprises et les nominations présentes / absentes des poètes messagers. Le tissage des allitérations en [F] du « fer » et de la « fleur de transparence » (XVI), montre ainsi que l'« aile d'ange » émerge de la terre et non du ciel pour ouvrir enfin à un autre intertexte lié à la poésie de Novalis et aux romantiques allemands, par leur engagement dans l'Ici :

« À maison de feu ciel de pierre, / mais à ciel de pierre aile d'ange / bruissante en ripostes de fer.», (XX). Le « fer » du « secret » est aussi le « fer » de « l'espérance » dans ce souffle porté par une langue aussi légère

[10] « Le vin parle, dans les flots de qui se noie l'amoureuse : ' Tu prétends m'aimer ? Et qui aimes-tu ? À toi de le décider. Je puis être, à ta guise, ta tombe ou ton berceau. ' » Jean Cassou, *La Rose et le Vin*, XXIV, *op.cit.*, p. 116.

[11] Gongora : « En mémoire de la mort et de l'enfer », *Solitudes*, [1612], Seghers, « Autour du monde », 1944, p. 130.

que vigoureuse, et qui tient son désir d'une légèreté de son lien engagé à la terre et aux hommes. Le dénuement du regard lucide de Cervantès et de Gongora est aussi le revers de son désir d'une légèreté que représente l'attente de la venue du scherzo, cette forme musicale d'un rire badin qui n'oublie pas pour autant la visite chez le poète[12]. « Rien n'est plus concret, au contraire que cette poésie [Gongora], rien n'est plus pleinement forgé dans le terrestre[13] ». La suite des sonnets de Cassou construit certes des épitaphes de noms, mais en orientant son lecteur vers les noms à recomposer : Shakespeare, Ronsard, Gongora, Novalis / Hölderlin, Dante — et quelques formes musicales, autour d'une suite baroque de sonnets qui ne cessent pourtant d'affirmer leur ancrage dans l'Ici du XX^e^ siècle. Plus encore, Cassou, dans la lignée d'un Élie Faure, entend affirmer l'identité d'une langue, geste qui, on le sait a souvent été discuté, voire remis en question au cours du XX^e^ siècle. La poétique de ces sonnets est ainsi fondée sur un présupposé qui est un choix engagé dans le tissage des langues différenciées, entre l'héritage espagnol et la langue française, avec les expansions allemandes, voire italiennes, (puisque Cassou est espagnol d'origine, avec des racines mexicaines).

« L'exigence des cœurs » : une ouverture entre les deux aspects exacerbés du Janus par l'exemple de Rilke, profane, et par celui du Christ et du pèlerinage dantesque, que le poète n'ose nommer, et qui pourtant affleure : « Qu'il soit au moins permis à cette lyre obscure, / […] / de relever, dans un éclair, sa voix meurtrie » (XXXI). Dans le dernier sonnet, on trouve alors cette forme « terrible » du dialogue / interrogatoire :

[12] Dans ces sonnets, l'allusion au *Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare, alliée à celle du scherzo des poèmes qui suivent, *La Rose et le Vin*, peut faire songer aussi au scherzo de l'œuvre de Mendelssohn, en plus sans doute des autres formes de scherzi du baroque et des œuvres romantiques, puisque ce compositeur constitue un tournant par sa redécouverte de la musique baroque. Œuvre de croisement, le scherzo du *Songe* de Mendelssohn représente ainsi le tissage des époques musicales par le poète et le choix de fonder son poème moderne sur et par les souvenirs qui ont un passé, — notamment baroque, grâce aux harmonies des recherches romantiques, et une continuité par les travaux de Milhaud. Rappelons ces lignes de prose poétique dans « La Rose et le Vin » (XXX) : « C'est toi, musicien ? […] tu te rappelles ta promesse. Celle de revenir, pour le scherzo. […] Et je t'ai appelé, oh, d'une voix si rauque de sanglots. […] Le musicien s'est pris à sourire […]. Nul ne saurait voir ce sourire sans se sentir le cœur glacé. Sans se sentir le cœur prêt à battre une dernière fois de joie légère, impalpable, pareille au souffle de l'inutile printemps ». Le musicien incarne le chant de la légèreté essentielle et nécessaire de l'être, scherzo allié à la voix rauque du poète, qui exacerbe le Janus baroque de la conception poétique de la vie par Cassou ; où la musique doit pouvoir faire entendre le printemps, même dans le « secret », et dans cette méditation sur la mort qui n'est jamais considérée comme un songe, mais avec la lucidité de Cervantès. De Shakespeare, on peut noter alors que ce ne sont pas tant les tragédies qu'il retient, alliées aux voix plus graves d'un Gongora, dans une composition très personnelle de modèles passés. *op. cit.*, p. 126.

[13] Jean Cassou, *Pour la poésie*, R.-A Corréa, 1935, p. 129.

« Quel est ton nom ? — Constance. — Où vas-tu ? Je m'en viens / de toi-même et retourne à toi-même », (XXX). C'est semble-t-il la mort qui interroge l'être, comme une sorte de jugement dernier, pour indiquer les trois portes de l'au-delà, enfer, purgatoire et paradis. La voix rappelle cette constante de l'homme, qui va du néant pour retourner au néant, tout en dramatisant le cours de la vie, rompu par la guerre, par le rythme heurté du vers et la voix sans appel de celui qui interroge. C'est aussi la conscience du poète qui se regarde pour affirmer ce qu'il est, par cette fin du poème, où il (se) nomme. La résolution est signe d'une mort. La frontalité n'est pas récusée par le poète, « attaque[14] » musicale, ou réaction du cri transformé en soupir de musique, contre le « silence ! » ordonné. Le revers du Janus est par son achèvement dans le parcours des 33 sonnets, tombe ou berceau. C'est enfin la figure métapoétique qui interroge la poésie ou la femme, Constance, symbole de la forme sonnet, mesure de la fidélité d'une voix travaillée par la continuité pour traverser le multiple. L'emploi des noms montre ainsi la dialectique à l'œuvre dans ces sonnets, où le nom à trouver s'oppose au silence imposé et le nom attesté « au pays sans nom » (II) de la guerre, no man's land, de l'innommable. Constance est le nom de la poésie de la persistance, constante dans sa lucidité et dans son espérance.

Lyrisme : pour le Songe musical d'une nuit d'été

Tandis que les sonorités et reprises, alliées à la composition homogène de l'ensemble, tendent à la continuité d'une architecture de « fer » autour de « chansons », le mélodique, les changements de rythme et les ruptures de vocabulaire créent des brèches dans le jaillissement du multiple qui leur donne cette « immobilité vibrante » selon l'expression d'un autre poète, Salah Stétié. Les rythmes[15] concernent aussi bien le nombre des syllabes choisies pour les sonnets que les démesures dans un sonnet en soi. Cassou met en place ainsi un principe de continuité travaillé par la variété à l'intérieur même de la composition d'ensemble, proche de Jouve, en s'opposant par contre aux poétiques où dominent la variété tissée autour de la continuité dans le travail du vers. Les changements sont signes de cette rupture dont le poète se fait le témoin et réaction. Ils font de ce passé et de cette forme une mémoire pour l'avenir : selon Aragon, « [d]ésormais il sera presque impossible de ne pas voir dans le sonnet l'expression de

[14] Rappelons ces vers de Cassou : « un regard attendri et fraternel, comme le signal du chef d'orchestre / quand les violons attaquent la phrase haute », *La Rose et le Vin* (XXXI), p. 130.

[15] Cette étude, non exhaustive, tend davantage à comprendre le sens plus général de ces procédés.

la liberté contrainte », mais seule capable de déjouer cette prison — de l'esprit, au détriment de celle du corps[16]. Le vers est confronté aux armes comme Don Quichotte à ses moulins, avec la même lucidité renversée par Cassou en lucidité créatrice et provocante. « Éloignez-vous sur la pointe des pieds » (XVII), nous suggère le poète, comme pour marquer le retrait de l'alexandrin en décasyllabe qui fait « taire » avec pudeur ainsi le vers.

« L'art moderne, selon Cassou, est une inquiétude et aspire à une situation possible[17] ». Si la forme du sonnet vise au contraire à donner une mesure au futur, qui est un repère plus qu'un ordre, elle est née de cette inquiétude.

« Le thème principal de mes livres d'écrivain, de mes œuvres d'imagination, est la temporalité. Pour cette raison sans doute ai-je, parmi tous les arts, donné ma prédilection à la musique, elle aussi art du temps[18]. » Les voix et les temps créent des effets de surimpressions temporelles (présent qui immortalise, pas de chronologie stricte mais une eschatologie bouleversée vers le temps humain, etc.). Les sonnets sont ponctués par l'avancée temporelle qui se décompose autour de quelques moments essentiels, pour *finir* dans le dialogue du sonnet XXXIII où il s'agit du temps le plus immédiat, avec l'appel lancé à Constance qui, représente, au contraire, le nom de la durée. La suite est quête de ce désir d'une durée, où chaque sonnet en appelle un autre. Enfin, par le choix même du chiffre christique, elle est incarnation dans le temps humain d'un parcours à traverser, le « voyage horizontal » présenté dans le premier sonnet. Le temps du sonnet n'est pas encore celui de l'hommage, mais celui d'une « urne brisée de colère » (XXI), mort redoublée ou refusée, car rejetée, par l'injustice de sa venue.

Voyageur horizontal : un pèlerinage spirituel

Plusieurs points sont à prendre en compte dans ces sonnets qui multiplient les références à différentes religions et mêlent les courants, pour se tourner résolument vers une philosophie et un pèlerinage à travers un profane spirituel et une politique engagée. Le titre fait référence explicitement à une lecture christique du Nouveau Testament : en ce sens, les sonnets pourraient représenter selon une première approche les différentes stations de la Passion du Christ, exacerbée par les rappels des autres figures de poètes comparés à des martyrs. Or, face à cette parole de mise en situation, moins descriptive que constative, il y a aussi l'appel à la colère du

[16] Préface d'Aragon, *33 Sonnets composés au secret*, *op. cit.*, p. 32.
[17] Jean Cassou, *Situation de l'art moderne*, Les Éditions de Minuit, 1950, p. 115.
[18] Jean Cassou, *La Création des mondes. Essais sur l'art*, Les Éditions ouvrières, 1971, p. 8.

Dieu de l'Ancien Testament, ainsi qu'aux vertus théologales, fondatrices de l'œuvre, foi, espérance et charité (sous son nom profane, « l'amour », à l'inverse des deux autres vertus). Tout se situe par cette lecture sur un plan profane. Il n'y a pas non plus ainsi de choix entre des religions, puisque tout en s'appuyant sur l'image du Christ, il trace une suite pour la réfuter, au nom même des vertus du christianisme ; et, de même, il met en avant l'Ancien Testament à revers du Nouveau Testament, par une lecture qui pourrait faire référence à la religion juive, tout en préservant le principe d'incarnation. (Il faudrait même ouvrir à une lecture plus large par la présence du modèle implicite de l'âge d'or de l'Espagne qui représente pour le poète d'influence juive, le berceau d'une présence unique dans le temps de trois religions arabo-judéo-chrétienne, distinctes mais réunies). La poétique du discours mystique appartient à cet horizon d'une quête d'immanence dans le profane (élévation spirituelle de l'être dans le monde), où le discours est inversé, de même que le poète se présente en premier comme un Antéchrist, prisonnier des enfers. La métaphore de la route suggère le parcours des enfers dantesques et des Lazare poètes. L'errance est surmontée par une quête qui se fait désir d'espérance ou / et « colère », dans un geste non de violence aggravée mais de « charité » et d'action nécessaire par la mémoire de l'école, l'éducation des peuples, le devoir de conscience dans le mépris du mépris, l'usage des poings de la colère contre les fusils, le chant des mythes et révolutions ouvrières dans le sillage des contestations d'Aragon, de Paulhan et des ses écrits autour de Cassou etc. Autant d'images et de formes d'adresse qui sont tournées vers le futur à changer comme refus de la résignation, charité et colère, au détour de la lecture de l'Ancien et du Nouveau Testaments[19].

« Oui, ce sera l'unique fois / que s'étranglant, nos voix loueront enfin vos voix / de ne jamais se taire […] ». Lazare[20] et songes baroques shakespeariens ne se retrouvent sans ces cris levés par la « colère du cœur » : colère du Dieu, du Réseau de résistants, des partis engagés, fureur poétique, surnom d'Aragon, François la Colère, et forme sonnet qui dénonce et se bat, même le « cœur brisé ». Il faut noter que les exhortations se multiplient au cours de l'avancée des sonnets. Le sonnet se fraie comme un « chemin », suite musicale créatrice d'un pèlerinage entre des idéaux renversés et un enfer refusé, vers une parole d'adresse pressante, qui doit jaillir contre le rêve et contre le mépris piétiné vers ce qui doit tenir du songe possible, ou du moins d'une défense contre l'indignité ultime :

[19] « O Dieu de justice qui régnez non aux cieux, / mais dans le cœur de l'homme, au cœur de sa colère, / ne vous répandrez-vous donc jamais sur la terre ? », sonnet XXII, p. 66.
[20] Lazare est une figure récurrente et importante dans l'œuvre du poète, et notamment dans une œuvre romanesque de 1955.

«Viens […] Mais que s'attarde encore / le noir épais » (XVI), « Exigence des cœurs […] détournez-vous » (XVIII), « Ah !jaillisse enfin le matin de fête / où sur les fusils s'abattront les poings » (XXIII), « Va, brise-toi joyeusement, cœur désolé » (XXVI), etc. Le poète se fait le messager aussi bien de ce néant où plus rien n'est à dire, que de cette mémoire à redire aussi au sens musical, pour que chaque sonnet participe à l'avancée hors du secret vers une possible « résurrection » dans le monde. La verticalité des révélations chantées par les hymnes n'est plus au fondement du poème ; le poète ne se désigne pas comme chantre du sacré, ni être élu, mais dans la lignée des poètes maudits qui témoignent de la déréliction à l'œuvre parmi les hommes.

Pour conclure : « la forme dit je suis »

« Les yeux de musique » ou « yeux de prière » font de l'autre la possible voie pour cette parole née du sanglot et non de l'hymne, qui est aussi parole de lutte dans le temps, parole qui ne peut que parfois s'enivrer de légèreté sur ce fond de lucidité amère, et se répéter pour que changent les êtres. Le lyrisme de ses sonnets est en quête désormais de « yeux de musique », désir de « scherzo », ou de ces « cris silencieux » du poème, d'une parole légère et plus sûre, forte de sa lucidité et née de cette volonté, « vitalement pessimiste, une philosophie de protestation et de paradoxe, impliquant une morale de l'action envers et contre, envers et contre tout[21]. » L'ultime répétition est aussi ce qui constitue son choix de renouer avec la Musique du passé autrement — par cette forme contrainte qui devient le visage de liberté, ou du moins de sa quête. Et « cet Un ne peut être saisi que par le Multiple. Et de ce Multiple je suis épris et enivré[22]. » C'est la perspective d'une persistance dans le changement qui justifie le choix d'une poétique musicale, temporelle et baroque, liée au changement par le Multiple, annonciatrice d'autres signes dans l'écriture poétique. Et le sens du terme « songe », filé dans toute la suite, évolue ainsi sensiblement entre le rêve, l'idéal utopique, au regard du présent, et le songe baroque, recherché autour de soi, contre le « silence » imposé. L'impératif poétique, qui n'est pas si éloigné de l'impératif kantien ni du pari pascalien, car inspiré du cœur et toujours fondé sur une morale pratique, tel un ordre personnel intérieur et non extérieur, collectif ou sacré, se construit contre toute destitution des valeurs plus profondes de l'être, impératif ontologique pourrait-on dire qui seul devrait pouvoir

[21] Jean Cassou, *Entretiens avec Jean Rousselot,* Albin Michel, 1965, cité in Pierre Georgel, *Jean Cassou*, Seghers, coll. Poètes d'aujourd'hui, 1967, n° 165, p. 93.
[22] Jean Cassou, *Parti Pris, essais et colloques*, *op.cit.*, p. 165-166.

fonder l'impératif d'une collectivité et d'une spiritualité au centre des adresses du poète. Le sonnet n'appartient à la suite des sonnets que parce qu'il sait, lui aussi, dire son « je », et tendre un visage, qui est forme d'une humanité (re)trouvée et fruit d'une volonté.

Alain Chevrier

La forme du sonnet chez Raymond Queneau

Dans un sonnet sur le sonnet, Queneau a écrit : « Ils firent du sonnet la suprême combine ». Lui-même a fait du sonnet la suprême combinaison, avec son célèbre poème combinatoire, mais celui-ci n'est qu'un sous-ensemble de ses sonnets, qui méritent d'être revisités[1].

Quand, comment, pourquoi est-il venu à cette forme poétique ? Et quelle place cette forme a-t-elle eu dans son œuvre ? Nous tenterons ici de reconstituer comment il l'adopta, et l'adapta.

Nous passerons en revue les occurrences du sonnet dans ses recueils, leur déploiement dans le temps, leurs regroupements, et les analyserons essentiellement d'un point de vue morphologique, en ajoutant éventuellement des remarques d'histoire littéraire.

Les premiers sonnets

Il reste trace d'un poème de jeunesse de 1921, « L'ombre des soirs pensifs ». Une de ses versions porte un titre à la Georges Fourest : « Sonnet quasi-régulier, presque exotique et à peu près / amharique / (en vers de 12 pieds) ».

« Le naufrage », daté de 1924 — avant la rencontre avec André Breton — est un sonnet classique, qui sera repris dans *Les Ziaux*.

La forme sonnet est alors définitivement jetée aux poubelles de l'histoire par Breton dans *Le Message automatique* en 1933 : « Tous ces "sonnets" qui s'écrivent encore, toute cette horreur sénile de la spontanéité, tout ce raffinement rationaliste[2],… » Queneau n'avait pas contribué

---

[1] Cf. Michel Décaudin *Le Sonnet à Queneau, Raymond Queneau poète*, Temps mêlés / Documents Queneau, mai 1985, n° 150 + 25-26-27-28, p. 265 *sq*.

[2] André Breton, *Œuvres complètes*, NRF, « Bibliothèque de la Pléiade », 1992, t. 2, p. 375.

au « sonnet surréaliste[3] », dont il dira : « On en a écrit de toutes les façons. On en a écrit comme Mallarmé ; Éluard a écrit des sonnets surréalistes ; cela ne change rien à la création[4]. »

En dehors d'un probable sonnet shakespearien en *ababcdcdefefgg*, de forme compacte, caché dans son roman en vers *Chêne et chien* (1937), et à thème sexuel (p. 7), ce praticien du vers régulier ne reviendra à cette « forme fixe » que très tardivement, la cinquantaine venue.

« Le simple », paru dans son roman *Les Temps mêlés*[5] (1942), et repris dans *Bucoliques*, est en décasyllabes ordinaires ou en taratantaras. Il comporte des rimes enchevêtrées[6] , et des rimes singulier / pluriel (*saisons / digestion*).

Les deux sonnets « Magie noire » et « Magie blanche » (1942), qui seront publiés dans *Les ziaux* puis dans *Si tu t'imagines* (1952), sont en vers très spéciaux : richement allitérés, et composé de 8 mots. Ce sont des vers « isoverbaux », ou « arithmonymes » (Ivar Ch'Vavar).

Les allitérations d'un vers se retrouvent dans un autre vers. Dans « Magie noire » : ***Pr****[1]ofitant de la* ***n****[2]uit voici le* ***s****[3]ale* ***pr****[1]ophète / Em****pr****[1]ntant un* ***n****[2]oir chemin où* ***s****[3]eul se* ***pr****[1]omène…*, chaque vers comporte 4 allitérations au moins, et commence et finit par la même allitération : Pr – Pr, Fl – Fl. Ce sonnet est composé avec 2 vers commençant et finissant par une allitération différente : 1 (Pr – Pr) et 2 (Fl – Fl). Dans « Magie blanche », le vers ne comporte que 2 allitérations, la même en début et en fin de vers. L'avant-dernier vers est faux (9 mots).

Les poèmes de ce diptyque peuvent se lire « naïvement » comme des sonnets en vers libres, tournant autour de l'alexandrin, le second plus que le premier. Mais des notes de Queneau donnent la clé (anglaise) de ces contraintes, ainsi qu'un schéma incomplet des allitérations : « Tout ceci s'inspire de la technique anglo-saxonne, aussi ai-je dénommé ces vers béowulfins pour une raison analogue à celle qui fit baptiser l'alexandrin[7]. »

Le parallélisme des allitérations entre deux vers transpose en effet celui du vers du *Beowulf*, qui est cependant partiel entre les deux hémistiches d'un même vers. L'allitération finale fait office de rime. (Cela rappelle aussi

[3] Alain Chevrier, « Les sonnets surréalistes », *Formules*, n° 11, 2007, p. 235-246.
[4] Raymond Queneau, *Entretiens avec Georges Charbonnier*, NRF, Gallimard, 1962, p. 139.
[5] Raymond Queneau, *Œuvres complètes*. *Romans*. NRF, « Bibliothèque de la Pléiade », t. 2, p. 1238. OC II, p. 1010-1011.
[6] Cf. Alain Chevrier, « Ces effets de lointain » : les rimes enchevêtrées chez Verlaine, *Revue Verlaine*, n° 9, 2004, p. 177-214.
[7] Raymond Queneau, *Œuvres complètes*, 1989, t. 1, *op. cit.*, p. 1165.

la métrique galloise, et le titre, biffé, « L'augure balte », suggère une autre piste…) Il expérimente une métrique nouvelle, d'après un modèle ancien et étranger, pour prendre la métrique française à contre-pied.

« Bout de l'an » en 1946 repris dans *Bucoliques* est un sonnet à référence mathématique, comme l'indique son incipit : « Onze nombre impair ». Il est en vers de 11 syllabes. C'est la fin de l'année (« décembre ») : « L'année accouche de son alexandrin » (= les douze mois). Le vers final est isolé, avec une rime orpheline, car il se termine sur un mot sans rime : « Le sonnet s'arrête au numéro quatorze ». Il imite là Saint-Amant, qui a fait un sonnet inachevé à cause du mot sans rime *ongle.* C'est un sonnet irrégulier avec des rimes singulier / pluriel.

L'un des *Exercices de style* (1947) est intitulé « Sonnet[8] », un des titres génériques (comme « ode » ou « tanka ») Il comporte des rimes enchevêtrées.

« Pins, pins et sapins », publié dans *l'Instant fatal* (1948), est un poème hyper-répétitif. Les mots-rimes sont répétés, dont le mot (*têtus*), ce qui est autoréférentiel. Il comporte des assonances (*soleil / lichen*), et des non rimes (*eau / inutile*). Le motif du paysage reflété dans l'eau nous semble à l'origine de ces jeux de miroir.

Jusqu'alors, tous les sonnets de Queneau sont des « sonnets irréguliers » par leurs schémas de rimes. Et par leurs rimes : rimes singulier / pluriel, et rimes enchevêtrées, non respect de l'alternance en genre. Et les plus récents sont « expérimentaux ».

Les *Sonnets* de 1958

Après ces hors-d'œuvre, voici le plat de résistance. Mais auparavant, un amuse-gueule : « L'école du troufion » (sans date), qui ne sera introduit dans *Le Chien et la Mandoline* qu'en 1965. Il est en taratantaras, et en *abab abab ccd cdc*, un schéma que nous allons retrouver. Sa chute en fait un sonnet-charnière : « le lieutenant hurle : un surréaliste » !

Nous donnons ici le résultat de l'analyse du corpus définitif de cet ensemble de sonnets[9], paru partiellement dans *Sonnets* (1958), tel qu'il a été publié dans la seconde partie de *Le Chien à la mandoline* (1965).

Nous relèverons les formes saillantes (comme les rimes singulières, les très grands vers), et les formes prégnantes (les rimes de base, les schémas de rimes dominants[10]).

---

[8] Raymond Queneau, *Œuvres complètes. Romans*. NRF, « Bibliothèque de la Pléiade », 2006, t. 3, p. 37.

[9] Raymond Queneau, *Sonnets*, Éditions Hautefeuille, « Caractères », 1958, 40 p. — *Le Chien à la mandoline*, NRF, Gallimard, « Le Point du Jour », 1965, p. 137-236. — *Œuvres complètes*, 1989, t. 1., *op. cit.*, p. 301-329, et « Sonnets écartés » p. 821-828.

[10] Cf. René Thom, *Prédire n'est pas expliquer. Entretiens avec Émile Noël*, « Champs », Flammarion, 1991, p. 105-109.

Le vers

C'est en général l'alexandrin, césuré à l'hémistiche, mais pas toujours, et qui est une fois non achevé (1).

Un vers « oral », non compté mais rimé, comme certains versets de Claudel, est employé dans 4 sonnets, dont « L'alexandrinisme des origines à nos jours ».

Les schémas de rimes

Les 34 premiers sonnets présentent un couple de quatrains sur 2 rimes et un couple de tercets sur 2 rimes. À cette suite il faut en ajouter 7 autres, ce qui fait en tout 41 sur 49. (Nous avons considérés comme des rimes leurs équivalents : les assonances et les contre-assonances.)

Sur ces 41 sonnets, 33 présentent des quatrains en rimes croisées.

Sur les 41 sonnets birimes, 19 sonnets ont les tercets en *ccd ccd*,

8 sonnets présentent des tercets sur 3 rimes, avec la formule *ccd eed* est la plus fréquente (35, 37, 39, 46, 48), comme c'était prévisible.

6 sonnets ont, à une seconde lecture, une rime des quatrains reprise dans les tercets, c'est-à-dire une rime redoublée et même dominante.

Une table des matières dactylographiée (p. 1271) donne 50 poèmes, de 0 à 49. Sur ces 50 sonnets, 16 ont été écartés pour former les 34 poèmes du recueil *Sonnets* (1958).

Dans *Le Chien à la Mandoline* (1965), pour la partie « Sonnets », Queneau a repris ces 34 sonnets, et leur a ajouté 7 sonnets piochés parmi les sonnets mis de côté, ainsi que 8 nouveaux (« Licenciée ! » et les 7 derniers du recueil) pour former 49 sonnets.

On remarque que de 1 à 34, comme dans l'édition première, les sonnets sont tous sur 2 quatrains birimes et 2 tercets birimes. Les suivants, les premiers datant de 1958, n'ont généralement plus de tercets birimes.

Au total, d'un point de vue diachronique aussi bien que global, la forme prégnante, comme l'avait d'ailleurs bien remarqué Michel Décaudin[11], est le sonnet à quatrains birimes aux rimes embrassées et à tercets birimes aux rimes croisées : *abab abab ccd ccd*.

Disposition en strophes

Tous sont en 2 quatrains + 2 tercets, comme dans la définition en un vers de Tristan Derême : « Sonnet, double quatrain qu'un double tercet suit ». Le premier sonnet est un sonnet avec coda : le vers supplémentaire interrompu du dernier tercet est là pour le « déspécifier » en quelque sorte.

[11] Michel Décaudin « Le Sonnet à Queneau, Raymond Queneau poète », *op. cit.*, p. 265-275.

Rimes de base

Les rimes pauvres abondent. *Osé* / *oserai* / *réduirait* / et *ose* / *pause* (2) : chacun de ces accouplements est illégitime à des degrés divers en versification classique… La rime sur une seule voyelle, qui n'est qu'une assonance pour Maurice Grammont *: croula* / *Etna*, *Egaré* / *pavé objets*. Certaines rimes sont en dessous du seuil de pauvreté : *politain* / *lutécien* (16), à moins qu'elles ne soient parisiennes : *un* / *point* (12). Ces rimes, surtout masculines, sont souvent des rimes, faciles, comme des infinitifs, ou les mots composés *Toujours* / *jours* (38).

Les rimes rares, souvent féminines, sont également abondantes : *Mollusque, frusque* (sans s), *busque* (ancienne orthographe de *busc*), *étrusque* (Se11). Il peut accumuler des noms de personnes ou de lieux étrangers, allemands (9), grecs (24), latins (Se12).

Tel est le fond de sa versification, à la fois populaire et savante, facile et difficile. La coexistence amusante des registres savant et populaire se retrouve à d'autres niveaux : *architrave* et *entrave* (au sens argotique), *Sixtine* et *bibine*.

La rime quenellienne

La rime néologique, que nous avons appelée « quenellienne[12] » est particulièrement saillante et pousse à foison dans ses plates-bandes.

Elle doit être distinguée des néologismes comme mots mis à la rime (comme des mots-valises : *ravaillactaillés)*.

On trouve ces rimes dans les sonnets en un jargon évoquant celui d'André Martel. Le mot *vague* induit *coquillague*, *orague*, *ague* (*algue*). Le mot *piste* induit *tempiste* (*tempête,* via *tempeste ?*) Dans le second sonnet, *clair de logne* pour *de lune* (> *arogne* ?)

Dans les quatrains d'« Amphion géomètre » : *quadrupèdre (quadrupède)* / *mouèdre (mouette)* / *aèdre (aède)* (> *polyèdre*), et les tercets *explole* (apocope d'*explorateur* + *le*), et *topole* (apocope de *topologiste* + *e*, mais *le Topol* existe aussi en argot (aphérèse de *Sébastopol*).

On relève encore ces suffixations originales : *sadicien* (> *lutécien*), *emmerdations* (> *informations), merdoise* (> *embourgeois*e). *Végétal* devient *végéteus* pour (> *sirupeus* vs *bleus, pneus*) (Se), et percolateur *un truc percolateux* (> *anxieux*), mais c'est un plutôt un néologisme.

Hydromeil (> *oneil)* mime une prononciation populaire ou fautive.

[12] Cf. Alain Chevrier, « La rime au xx^e siècle. Éléments de rimologie », *Le goût de la forme en littérature. Écritures et lectures à contraintes*. Colloque de Cerisy. Collection « Formules », Noésis, 2004, p. 118.

Les rimes néologiques sont purement graphiques dans *bifthèque* (> *bibliothèque)*, *mais crier ho ho heau* (> *-eau*) (Se8), *hîglandeurs* (> *pleurs*), francisé et mot-valise (Se2). De même il révise l'orthographe d'une série : *Genous / caillous / dous / hibous.*

Pour rimer avec *quatorze*, mot sans rime, Mallarmé était passé par le zézaiement : *Z'ai mal à la gorze*. Queneau passe par un palindrome de *zéro un deux trois*, d'ailleurs incomplet (sans l'accent sur le é et zéro n'étant pas inversé, mais ses syllabes) : *On n'allait pas encor comptant siort xeud nu orze* (45).

Une sous-espèce, la rime transsexuelle : comme dans la licence poétique classique où *encore* devient *encor, oneille* est masculinisé en *oneil*. Et inversement, *Norvins* est féminisé en *Norvince* (> *prince),* et *mal* est féminisé, si l'on peut dire, en *mâle (> orientale).*

Autres rimes remarquables

La rime coupée est une forme de rejet : *la terre de Si- / enne…* (> *ranci*). Elle s'exhibe sur deux vers de suite : *hyst-/térique (> métis*, rime rusée) et *Faus- / t* (> *sophos),* cette dernière très osée.

Les rimes équivoques (ou composées, ou rime-calembour) sont classiques : *sans son / Samson*, et, très usé, *Verlaine / vers l'aine.*

Les rimes homonymes sont absentes, mais deux rimes paronymes *calfat / calva*, résument le pays cauchois. Des rimes dérivatives sont réactivées : *osé / oserai* (48). Des rimes répétées se rencontrent.

Les rimes internes sont rares : *Pignon sur rue et rognons velus voilà bien* (18), *Les canons les caissons les camions les cordons.*

L'assonance *Afrique / tripe* (> *triple…*), riche, est la seule qui tient lieu de rime, mais dans un sonnet écarté, et non repris (car érotique) (Se4).

Les couples de rimes en *-ouge* en *-oules* des tercets du sonnet (29) forment des assonances transtrophiques et leur tiennent lieu de rime commune tandis que les contre-assonances *ombre / ambre* et *Cimbre / septembre* tiennent lieu de rime commune aux quatrains.

Les rimes mixtes[13] n'existent que dans des sonnets écartés : *poires / espoir*.

Les rimes orphelines *pine* > *frusque* s'observe à la fin des tercets d'un sonnet écarté (Se7) (*pine / narine* dans la version antérieure).

Son vers semble courir à la rime riche, de façon banvillesque. Le sonnet tout entier court à la rime finale dans « Singulière coïncidence d'une rime et d'un prince ».

[13] Cf. Alain Chevrier, *Le sexe des rimes*, Les Belles Lettres, « Architecture du verbe », 1996, p. 214.

Le nombre et le genre des rimes

Les rimes singulier / pluriel sont évitées. Cette règle était abandonnée depuis longtemps, et sa sensibilité de phonéticien devait la faire mépriser. Il a pourtant choisi de la reprendre ici. Il obtient ainsi des rimes visuellement nettes, lisses, sans les aspérités des consonnes muettes qui marquent le pluriel.

L'alternance en genre est respectée, ce qui n'était pas le cas antérieurement. Cependant, on note des quatrains masculins *-is* et *-os* (24), et un second quatrain féminin (*-ière* et *-outre*) (48). Et 15 sonnets présentent des problèmes d'alternance interstrophique : 13 entre les quatrains et les tercets, ce qui montre bien leur autonomie, et 2 entre les tercets (41, 45), à cause des rimes enchevêtrées.

Le compte des syllabes

Pour gagner ou perdre une syllabe, il a recours aux licences de la versification classique (archaïsantes) : *avecque le quatrain, jusques aux couilles, encor peut-être,* ou à un vocabulaire archaïque : *dedans* pour *dans, jà* pour *déjà,* voire *une couple d'andouilles,* encore que le féminin s'emploie pour deux choses de même nature.

La suppression de la particule de la négation est à la fois une licence grammaticale poétique, et une facilité du parler populaire : *Moi j'écris un poème et suis pas fatigué.*

Le *h* aspiré, souligné par une majuscule, mis curieusement à l'initiale des mots finaux de chaque strophe (19), permet d'éviter l'élision : *un être Hailé, un être Haptère*.

L'apocope est présente dans des « mots agglutinés » en orthographe phonétique d'allure étrangère : *keudchyins* (= queue de chiens). L'inverse est le *e* épenthétique du parler populaire : *vingteu-deux.*

Un pataquès fait gagner une syllabe : *Et même-z-un peu plus.* La syncope en faire perdre une à *pelote* : *la plote basque.*

L'apocope indiquée par une apostrophe, comme dans les chansons, est unique, et dans un sonnet écarté : *fair' de l'épate* (Se12), à propos de Prévert et son inventaire.

Il existe enfin un vers faux, ou peut-être élastique : *Avec les cornes moll[es] bien sûr un peu rapace*, mais dans un sonnet écarté (Se11).

Hiatus, synérèse et diérèse, e postvocalique

Il évite « l'hiatus bien sournois », mais ne le proscrit pas. Il le claironne en fin de vers, un phonème doublement accentué : *et toi oie*.

Il neutralise les hiatus par des pataquès : — cuirs : *poussa-t-une pucelle, Ayant choisi-t-un homme* (Se7), — ou velours : *Un zouazo zou bien un mammifère* et *norvégien zou zanglais*. Ceci rappelle plus le théâtre de foire du XVIII^e^ siècle que le français populaire actuel. Il marque une liaison graphiquement dans *des zazors* (pour *des Azors).*

La synérèse a la préférence de ce parisien pressé *(avouait, sueur,* etc.) Il a recours au langage populaire, avec ces « mots agglutinés »: *siouplait, Iliavait une fois.*

La diérèse est soulignée par un trait d'union, comme dans les ouvrages de versification : *lu-eur, vi-eux.* Et dans un même sonnet : *passi-on, conclusi-on.*

Le *e* muet postvocalique final devant consonne, qui est évité, mais non interdit de séjour, est souligné, neutralisé par une apocope, dans *de la Soi' grège.*

Inversion et ordre des mots

Il utilise souvent l'inversion. Elle lui permet de déplacer des syllabes en fonction du nombre, de la césure ou de la rime. N'en citons qu'un exemple : *De la langue française est le plus bel écrin*

C'est un procédé archaïsant (André Chénier, Delille), qui a chez lui une valeur ironique. Il la transpose même en argot : *plaçant un vache pain dans l'adverse citron.* Et il la pousse jusqu'à l'absurde : *de Clèves la princesse au nom ostentatoire, Très ancien le syriaque apocryphe l'on sent, Personne ne jamais poussa-t-une pucelle* (= *Jamais personne ne poussa une pucelle*), et surtout dans ce quatrain *Enfants qui déchiffrez dans l'ambre des agathes…* (42), dont on peut reconstituer le texte comme un puzzle.

Enjambements et rejets

Les rejets sont rarissimes car son vers est bien carré : *et l'on entend les cors / De chasse.* Mais il en donne deux à la suite, le second différé par une tmèse : « Et déjà je voyais s'éloigner le contour / De la terre où j'avais vécu jusques à trente / Et mêmes-z-un peu plus années de bon séjour ».

Allitérations

Il en est de bénignes comme *aux creux des cruses d'asthe* ou *quand je siestais à Sienne*. Surtout, il donne des allitérations répétées évoquant la poésie anglo-saxonne ou nordique, dans son premier sonnet en jargon : *Sur le nable où les nrous nretiennent les nracleurs.* Une substitution consonantique (*nable* pour *sable*) et des prothèses en *n* devant consonne, évoquent une langue africaine. *Ibidem*, *Crentaient avec leurs crons le crepâs des sancleurs*.

Répétitions

Les anaphores dans *Enfants qui…* (42). Des vers-refrains à la Péguy : *Ce crapaud qui venait tous les soirs ululer,* puis *aboyer, me ravir, pour mourir* au début de chaque couplet.

Pour « Licenciée ! », primitivement intitulé « Petite suite », il imite la phrase unique avec suite d'infinitifs du sonnet célèbre « Le bonheur de ce monde » *(Avoir une maison commode, propre et belle, etc, / C'est attendre chez soi bien doucement la mort*), qui est de Christophe Plantin (XVI[e] siècle), et a été repris par Vauquelin des Yveteaux. Même hypotexte pour « La Nymphe outragée », sur la fellation (Se).

Grammaire

La grammaire demeure intouchée, sauf dans « La neige des mots invariables » (Se6), dont le couplet le plus saturé en mots grammaticaux (« mots vides ») employées comme des mots lexicaux (« mots pleins ») commence par « *Ah mais que si donc comme et oh eh hi ah mais ».* Ce poème rappelle le fameux sonnet « La rien que la toute la », que François Le Lionnais lui avait dédié (*Messages*, 1947).

Ponctuation

Absence de ponctuation courante (point, virgule), mais à la fin quelques tirets et points d'exclamation, guillemets, parenthèses, comme dans ses poèmes antécédents.

Majuscules en début de vers et en début de phrases (mais pas de majuscule en début de vers en cas de rime coupée). *Idem* dans ses sonnets antérieurs publiés, comme si c'était consubstantiel à cette forme fixe.

Titres

Le titre général, *Sonnets*, donc générique, est d'une provocante sobriété. Les titres des poèmes se distinguent des précédents par leur longueur inhabituelle, d'autant qu'ils contrastent avec la brièveté du poème. Ils imitent les titres de sonnets de la poésie précieuse ou burlesque, ou de certains sonnets humoristiques plus récents.

Autoréférence

Dans les *Exercices de style*, le personnage est « cité première strophe » de façon métatextuelle. Dans « Bout de l'an », « le sonnet s'arrête au numéro quatorze ». « Singulière coïncidence d'une rime est d'un prince » est autoréférent. Un train vient s'insérer « Dans l'espace néant d'un sonnet très vieux jeu » (Se4). Quant à l'alexandrin « il nourrit le sonnet comme la perle l'huître » (27).

Au titre primitif de son sonnet sur le sonnet : « Les sodomites convertis », il a ajouté « Invraisemblables sornettes des », une indication métatextuelle. (Huit titres de recueils accolent *sornettes* à *sonnets* !) Sa reconstruction théorique est en effet incrédible.

Cent mille milliards de poèmes (1961)

La forme de base est sa forme préférentielle en *abab abab ccd ccd*, si nous considérons comme équivalente à des rimes la liaison des tercets par des assonances (*-ote / -oques*), que Michel Decaudin avait également remarquée.

Les 10 sonnets sont isorimes. Une rime est involontairement répétée : *marchandise* au v. 5 et au v. 7, comme la noté Luc Étienne[14] (ce qui limite le nombre de sonnets à quatre-vingt-dix-neuf mille millards), — tandis que *beaux* et *beaux* (en anglais) sont des rimes homonymes homographes, mais non homophones.

Le modèle en est les bouts-rimés (sur des mots-rimes), et plus exactement les séries de sonnets en bouts-rimés sur les mêmes mots-rimes, notamment celle sur « Voilà – Isabelle – la – belle », un sonnet qui nous a paru également à l'origine de l'haï-kaïsation[15].

Cette isorimie est irréprochable : les singuliers et pluriels sont repris de sonnet en sonnet, ce qu'il explique par l'isosyntaxisme (les accords). Un certain degré d'isosyntaxisme autorise en effet les enchaînements. Cette isorimie et cet isosyntaxisme permettent les combinaisons.

L'aspect combinatoire et mathématique a été mis au premier plan dans la posface de François Le Lionnais, qui parle du « procédé Harsdorffer », avec ses vers « proteïques » (« vers protées » de Gabriel Peignot). Cet aspect a été renforcé depuis l'apparition de la micro-informatique et du net, qui démultiplient combinaisons et interactivité.

L'origine en est un album pour enfants, *Têtes folles*, où les personnages sont découpés en trois parties, de façon à ce qu'on puisse échanger tête, corps et jambes pour former de nouveaux bonshommes. Le fait que le sonnet soit comparable à un corps humain vertical, en 3 ou 4 parties, a pu jouer, sinon il aurait pu prendre une autre forme (le dixain par exemple, pour en rester au nombre 10).

Ces sonnets ressemblent aux précédents. Rimes banales, par exemple en [o]), opposées dans la préface au rimes « trop rares ou uniques » *(-inze, -onze, -orze*), rimes cependant peu communes (*baïoque, emberlucoque*), licence classique (*avecque*), épenthèse (*exeuquise*), ellipse du sujet

[14] Jacques Jouet, *Raymond Queneau. Qui êtes-vous* ? Lyon, La manufacture, 1988, p. 42.
[15] Cf. Alain Chevrier, « Du sonnet au haïku, les origines de l'haï-kaïsation chez Raymond Queneau », *Formules*, n° 2, 1998-1999, p. 112-126.

(*y plantions, fait une belle trotte ; ne fallait pas*) et de l'article (*aventures on eut*) comme dans le style marotique, et surtout nombreuses inversions (*se faire il pourrait bien, exalte l'espagnol les oreilles baroques ; de tabac prit sa prise ; pour du fin fond du nez exciter les arceaux ;* et al.), et deux ablatifs absolus avec gérondif (*clochard devenant, cela considérant*). Une seule faute classique : *tu signifies plus que tous les ventriloques*. Mais respect de l'alternance en genre et pas de rime singulier / pluriel. Enfin, césure à l'hémistiche, qui renforce l'aspect bien frappé du vers.

Dans les *Entretiens avec Georges Charbonnier* (1962), il dit que l'Oulipo, créé en 1960 avec Le Lionnais, l'a encouragé à poursuivre, et à en faire le premier livre du groupe. Plus loin, il parlera du sonnet, forme arbitraire, « comparable à des jeux comme les mots croisés[16] ». Et, à propos du *Dossier 17*, il décrit l'haï-kaïsation chez Mallarmé.

Exercices oulipiens

Pour organiser un roman, Queneau avait écrit dans *Technique du roman* (1937) : « Je me suis fixé des règles aussi strictes que celles du sonnet[17] ». Quelles sont donc pour lui les règles de ce modèle ?

Il note dans son *Journal* de 1963 : « Le sonnet : 168 pieds dont neuf sont liés. Plus toutes les autres contraintes[18]. » 14 x 12 = 168 suppose qu'il est en alexandrins. Quant aux 9 « pieds » (= syllabes métriques) qui sont liés, on peut y voir les 14 - 5 (le nombre des rimes *a, b, c, d, e*) syllabes qui dépendent des premières occurrences des rimes[19]. C'est en effet sa conception : « L'alexandrin, cela, c'est un exemple oulipien ; tous les douze pieds, on s'oblige à rimer avec le treizième pied précédent[20]… ».

Dans son exposé *Littérature potentielle* (1964), il parle d'une « forme fixe », le sonnet, — citée après le triolet et avant la sextine, mais qu'il juge plus « potentielle » : « …le sonnet comporte deux règles, l'une portant sur l'alternance des rimes [et de donner deux schéma en M et F], l'autre exigeant qu'aucun mot ne soit répété : mais un sonnet n'est pas nécessairement en alexandrins[21]. »

C'est un peu court. Mais on reconnaît là la notation « algébrique » du schéma de rimes de la seule forme régulière » qu'avait retenue Banville dans son traité (une lecture de Queneau en 1964[22]) : *abba abba ccd ede*,

[16] *Ibid*., p. 121.
[17] Raymond Queneau, « Conversation avec Georges Ribemont-Dessaignes », *Bâtons, chiffres et lettres,* 1965, NRF, Gallimard, « Idées », p. 42.
[18] Raymond Queneau, *Journaux 1914-1965.* Éd. Anne Isabelle Queneau, NRF, Galimard, 1996, p. 1073.
[19] Solution trouvée par Gilles Esposito-Farèse (communication personnelle).
[20] Raymond Queneau, *Entretiens avec Georges Charbonnier*, op. cit., 1962, p. 153.
[21] Raymond Queneau, *Bâtons, chiffres et lettres*, 1965, *op. cit.*, p. 328.
[22] Raymond Queneau, *Journaux 1914-1965*, 1996, *op. cit.,* p. 1192.

avec une attaque soit féminine, soit masculine[23]. La référence au mot (à la rime) non répété est dans l'*Art poétique* de son maître Boileau. Et il cite plus loin, comme autre vers, le sonnet monosyllabique : « l'un de nous [Jean Queval] a découvert qu'il peut être dit asiate, puisqu'il se lit de haut en bas comme le chinois jusqu'à nouvel ordre. »

Une indication ancienne du *Journal* de 1950 : « Prendre un sonnet de Mallarmé. Changez un mot. Deux. Trois. Etc. Combinaisons. Voir l'effet obtenu[24] », nous paraît anticiper ses exercices oulipiens sur le sonnet : ses sonnets combinatoires (quasiment isosyntaxiques, et isorimes), l'haï-kaïsation (où « zéro mot » remplace les mots autres que ceux des « sections rimantes »), et la contrainte isovocalique.

Il applique cette contrainte en août 1962 au sonnet « Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui[25] », ce qui donne « Le liège, le titane et le sel aujourd'hui », un poème de non-sens proche du sonnet en écriture automatique. Il applique un isomorphisme, repris à François Le Lionnais, mais en épargnant les mots à la rime (isolés comme dans l'haï-kaïsation), et en ne touchant pas aux mots grammaticaux, contrairement à Jean Lescure dans sa transposition du sonnet *La Vie antérieure*[26], sans parler d'autres laxismes[27].

Les sonnets de la trilogie

Dans le recueil *Courir les rues* (1967), les sonnets ne courent pas les rues : 2 seulement. « Rue Paul Verlaine » reprend le premier vers de *Mon Rêve familier*, et d'autres éléments (*voie* pour *voix* à la fin). C'est un exemple d' « intermétricité » : ses quatrains sont aussi sur des rimes embrassées en *-[an]*, et en *-elle* au lieu de *-[ême]*.

Dans le recueil *Battre la campagne* (1967), il faut battre la campagne pour trouver un seul sonnet.

Dans *Fendre les flots* (1969), en revanche, l'auteur se fend ici de tout un flot de sonnets. Tout d'abord, deux vaguelettes.

« Cette odeur » est un sonnet à quatrains birimes, en *abab acac cdc ccd.* C'est un « quasi-sonnet en vers libres[28] », écrit Jacques Jouet, avec des vers très longs à la fin. Rime répétée (*morue*), rime coupée (*bran-/ dade*) et scatologique, rimes singulier / pluriel.

---

[23] Théodore de Banville, *Petit Traité de poésie française*, G. Charpentier, 1883, [1872], p. 195-196.
[24] Raymond Queneau, *Journaux 1914-1965*, 1996, *op. cit.*, p. 695.
[25] Raymond Queneau, *Bâtons, chiffres et lettres*, 1965, *op. cit.*, p. 339-400. — Jacques Bens. *OuLiPo 1960-1963,* Christian Bourgeois, 1980, p. 160.
[26] Cf. Paul Fournel, *Clefs pour la littérature potentielle*, Denoël, 1972, p. 52-53. (*Temps mêlés*, n° 66-67, p. 24).
[27] Cf. Dominique Billy, « Queneau et l'isovocalisme », *Cahiers Raymond Queneau,* 1994, n° 31, p. 7-12.
[28] Jacques Jouet, *Raymond Queneau. Qui êtes-vous* ? La manufacture, 1988, *op. cit.*, p. 76.

« L'excentrique » est en un seul bloc typographique et débute par des quatrains virtuels birimes : *abababababcdcdee*. Il est en vers de 7, 8 ±1 syllabes, avec des rimes mixtes et singulier / pluriel.

La nouvelle vague est de 13 sonnets. Ils sont en alexandrins sauf deux en vers non comptés plutôt longs : « Aller chercher au fond des mers », avec des anaphores, qui est encore sur le modèle de Plantin, et « Mes ancêtres ».

Il retourne aux titres courts, comme le reste du recueil, et les majuscules en début de vers uniquement si la grammaire l'exige.

On compte encore 3 sonnets à quatrains birimes et tercets birimes (2 *abba baba ccd ccd*, 1 *abab abab cdc cdc*) ; 2 sonnets à quatrains birimes (*abab abab cdd ece* (rimes enchevêtrées), *abab abab ccd eed* ; les autres, à quatrains non birimes, ont chacun un schéma différent de tous les autres.

Ils comportent de nombreuses rimes singulier / pluriel, assonances ou contre-assonances tenant lieu de rime, rimes mixtes, et une rime orpheline (*je* > *il,* ou alors rime sémantique ?) (« La sirène éliminable »).

Mêmes remarques pour les deux vaguelettes : « L'Été » (octobre 1968) et « Munich » (novembre 1968), en *abab abab ccd ccd.*

Au total, dans la trilogie, il relâche les contraintes après la période de constriction des *Sonnets* et des *Cents mille milliards de poèmes*.

Les derniers sonnets, inédits, 3 *Sonnets anticartésiens* (titre évoquant celui des « sonnets irrationnels » de Jacques Bens), datés de 1973 et 1974, sont contemporains des poèmes de *Morale élémentaire,* dont ils partagent la métaphysique taoïste. On note des rimes en [o] sur le thème (cogito, ergo, ego*),* une rime néoformée *(suéde / zède),* des assonances.

Disposition strophique

Tous les sonnets de Queneau sont en 4 strophes. La dernière est prolongée d'un vers inachevé dans (1). Dans « Bout de l'an ». le dernier tercet est scindé en un distique + un monostiche final.

Cependant, « L'excentrique » (de *Fendre les Flots*) est un « sonnet compact », en un seul bloc. Il a un schéma de rimes anglais : tentative d'intermétricité ?

Et l'inédit « *Messieurs nous avons encore beaucoup de choses à dire… »* est un sonnet qui matérialise les 2 parties : *abababab ccdccd* (liaison des quatrains à cause de la rime coupée ?)

Numérologie

Le nombre de sonnets dans *Sonnets* (1958) est de 34. Mais la table des matières dactylographiée des « Sonnets » pour 1958 proposait déjà 50 poèmes qu'il numérotait de 0 à 49. Et le nombre de sonnets dans la réédition du *Le Chien à la Mandoline* (1965) sera de nouveau de 49.

Or le nombre des *Derniers jours* est 49 = 7 × 7, ou plutôt 6 × 8 + 1, a-t-il révélé dans « Technique du roman[29] ». De même, à propos du 7, il a écrit qu'il prenait le 7 comme « comme image numérique de moi-même, puisque mon nom et mes deux prénoms se composent chacun de 7 lettres et que je suis né un 31 (3 × 7)[30] ».

Ajoutons que le nombre de lettres de son nom est le nombre du sonnet 7 × 2 = 14 (comme le nom de Jacques Roubaud).

Au plan géométrique, ce mathématicien devait être fasciné par le renforcement à la fois de la symétrie du sonnet, et de sa dissymétrie : les 2 tercets sur 2 rimes s'autonomisent et s'opposent plus aux 2 quatrains sur 2 rimes.

En 1963, dans son journal, il note : « Les sonnets de guerre d'Henry Céard sont en vers de quatorze pieds[31] », soit une contrainte carrée.

La forme prégnante et son origine

Sa forme préférentielle est le sonnet en deux paires de strophes birimes : les quatrains croisés, et les tercets en *ccd ccd*.

Or cette formule de tercets est ultra-rare dans l'histoire du sonnet. Il n'a pas puisé cette forme dans la tradition, ni dans la mode, le sonnet étant devenu une « cangue morte » pour la poésie vivante de son époque.

Nous pensons qu'il a pu avoir subi, au temps de son adolescence, l' « empreinte » — au sens éthologique —, d'un ouvrage de versification très diffusé, réédité en 1910 : le *Nouveau traité de Versification Française* de Charles Le Goffic et Édouard Thieulin. En note à une forme différente du « sonnet régulier » en *abba abba ccd ede*, celle où « Les rimes des deux tercets y étaient disposées de manière que le troisième vers du premier rimât avec le troisième du dernier[32] », ils donnent un long extrait d'un article « d'un critique autorisé, M. Charles Maurras », paru dans l'*Observateur français* du 29 avril 1891, et citent le sonnet « Je plante en ta faveur cet arbre de Cybèle… », qui est en *abba abba cdc dcd.*

[29] Raymond Queneau, *Bâtons, chiffres et lettres*, 1965, p. 30.
[30] *Ibid.*, p. 29.
[31] Raymond Queneau, *Journaux 1914-1965*, 1996, *op. cit.*, p. 1083.
[32] Charles Le Goffic et Édouard Thieulin, *Nouveau traité de Versification Française*, Masson & Cie, 1897, 3e éd., [réed. 1910], p. 150.

Queneau semble avoir choisi cette double birimie comme des axiomes métriques. Les quatrains de son sonnet sont à rimes croisées, plutôt qu'embrassées, parce que c'était la forme de ses quatrains habituels. Les tercets *ccd ccd* ont la structure des tercets en *ccd eed*, de type Pelletier, qui sont associés aux quatrains en rimes croisées, la seconde forme recue comme « classique » après le Parnasse (les tercets *ccd ede*, de type marotique, de la première forme, étant associés aux rimes embrassées)

Contexte historique

L'accès tardif de composition de sonnets qui s'empare de Queneau dans les années 50, plus précisément en 1953-54-55, se déroule dans un contexte où Aragon, au sortir de la résistance et à un moment chaud de la guerre froide, relaie les consignes du parti communiste soviétique : en sus du réalisme socialiste, il prône la poésie nationale, contre « l'individualisme formel », et préconise l'alexandrin et le sonnet dans son *Journal de la Poésie Nationale* (1953 en revue, 1954 en volume, où Queneau est cité[33]). Guillevic en donne une illustration dans ses *31 sonnets* (1954). Compagnon de route, Queneau a d'ailleurs donné un sonnet aux *Lettres françaises* en 1954, mais ironique : « Voilà que j'assiste à un grand dîner officiel », et un autre en 1955 : « Il ne faut pas se laisser démonter pour si peu », où un vers : « Cela n'a rien à faire avec la betterave » rappelle le début du sonnet de Guillevic, recommandé par Aragon : « En France on fait du sucre avec des betteraves[34] ».

Queneau a déclaré rétrospectivement, en 1965, avoir beaucoup lu les poètes du XVII^e^ siècle, Saint-Amant, Chassignet, Malherbe : « Ils m'ont donné envie d'écrire des sonnets[35] ». Mais ses propres sonnets, avant cette floraison, se comptent sur les doigts d'une seule main, même s'il était un terrain tout préparé pour les faire germer. Le contexte politico-culturel a dû être facilitateur, et le motiver pour les faire éditer en 1958. Une part d'émulation transparaît dans la correspondance avec André Blavier, qui édite ses propres sonnets dans la collection de sa revue *Les Temps mêlés*, en 1955.

Queneau n'a pas touché à la forme du sonnet. Il ne l'a pas « dénaturée », et il n'a pas non plus tenté de la renouveler. Mais il ne l'a pas reconduite telle quelle, comme le faisaient les néoclassiques, et comme Aragon le préconisait alors. Il a expérimenté des variations multiples.

[33] Louis Aragon, *Journal d'une Poésie Nationale*, Lyon, Les Écrivains Réunis / Armand Henneuse, éd., 1954, p. 111.
[34] Aragon, « Saint-Pierre-des-Vers », préface à Guillevic, *31 sonnets*, NRF, Gallimard, 1954, p. 34.
[35] Raymond Queneau, « Interview par Jacqueline Piatier », *Le Monde,* 13 février 1965, cité in *Œuvres complètes*, t. 1, 1989, *op. cit*., p. 1268, n. 5.

Celles-ci sont d'ordre stylistique, touchant la langue savante ou populaire, et leur mélange, ou portent sur le vocabulaire, d'où la création de rimes par divers métaplasmes.

Il avait employé ces procédés auparavant, dans les poèmes en vers libres ou en vers réguliers, mais il les concentre comme à plaisir dans les bornes du sonnet. Ces procédés « minent » le poème, comme disent les déconstructionnistes, mais de façon ludique, et même autocritique.

Il prolonge ainsi et renouvelle la tradition des poètes baroques comme Régnier, Saint-Amant, et d'autres poètes burlesques, ou, plus près de nous, de Laurent Tailhade ou de certains fantaisistes.

Durant la période structuraliste, dont l'oulipo *in statu nascendi* est l'une des plus pures émanations, le sonnet lui a servi non seulement de champ, mais d'objet d'expérimentation. Les sonnets combinatoires, son coup de maître, ont été suivi d'autres essais de manipulations d'ordre linguistique (l'haï-kaïsation, des contraintes en *iso*). La morale élémentaire, son dernier coup d'archet, en est un dérivé.

Queneau est un des grands sonnettistes du xx[e] siècle non seulement parce qu'il a produit un nombre important de sonnets (un peu plus de 100 sur presque 1300 poèmes — ou des myriades, sinon des myriades de myriades[36] —, mais encore parce qu'il a su le prendre pour un objet et révéler certaines de ses potentialités formelles.

[36] Raymond Queneau, *Œuvres complètes,* 1989, t. 1, *op. cit.*, p. 465.

Camille Bloomfield

Le sonnet à l'Oulipo : quand une forme fixe n'est plus une contrainte

« Toutes les formes fixes sont, par définition, oulipiennes. Plus oulipien que le sonnet, il n'y a guère. » Cette phrase de deux membres de l'Oulipo, Marcel Bénabou et Jacques Roubaud, à l'entrée « Forme fixe » de la liste de contraintes établie par eux — situe d'emblée la position centrale du sonnet au sein du groupe, et consacre ce dernier comme forme absolue de l'« oulipisme ». La formule est caractéristique d'une démarche typique de l'oulipo : l'absorption totale de formes classiques et leur labellisation « oulipiennes », comme de nombreux grands auteurs deviennent des « plagiaires par anticipation ».

Non seulement les oulipiens ont une grande pratique du sonnet traditionnel, mais celle-ci s'accompagne aussi d'une réflexion créative sur la forme elle-même. Ainsi le sonnet, grâce à son « éternelle potentialité[1] », s'accommode des deux orientations initiales du groupe : l'anoulipisme, — « travailler sur des œuvres du passé pour y rechercher des possibilités qui dépassent souvent ce que les auteurs avaient soupçonné » — et le synthoulipisme — « vocation essentielle de l'Oulipo », « ouvrir de nouvelles voies inconnues de nos prédécesseurs[2] ». Ces deux concepts sont utiles aujourd'hui encore pour mesurer la cohérence de l'un des groupes poétiques les plus fertiles du XX^e^ siècle, quand il renouvelle cette forme ancienne, avec ses objectifs de départ. Quelques exemples montreront en quoi la pratique oulipienne du sonnet est révélatrice d'un rapport plus général à la contrainte.

---

[1] Ian Monk, *Les États du sonnet*, Bibliothèque Oulipienne n° 116, 2001, p. 5.
[2] François Le Lionnais, « La Lipo. Le premier Manifeste », *La Littérature Potentielle*, Oulipo, Gallimard, 1973, rééd. coll. Idées 1988, p. 20.

Anoulipisme : le sonnet classique, perpétuelle source d'inspiration

Contrairement à Dada ou aux Surréalistes, l'Oulipo n'a jamais souhaité faire table rase du passé. C'est d'ailleurs l'un des éléments qui fait rechigner la critique à considérer le groupe comme une avant-garde[3]. Bien au contraire, l'héritage littéraire y est perçu comme un matériau riche, propre à être pétri par les mains de l'artisan. Toutes les formes fixes existantes ou presque (sextine, haïku, pantoum, chanson, rondeau, ballade, etc.) ont été traitées, à un moment ou à un autre de l'histoire du groupe, par l'un de ses membres.

Quels sonnets ?

L'héritage littéraire est double : formes, d'une part, et canons de ces formes. C'est donc un florilège des sonnets les plus célèbres de la langue française que les oulipiens aiment à travailler[4]. Si l'on établit un classement selon le nombre de versions par sonnet, *El Desdichado* de Nerval est premier (S+7 par Raymond Queneau, palindrome syllabique par Georges Perec, homovocalisme en *i* par Harry Mathews, traduction féminine de Jacques Roubaud et tout le travail de la liste Oulipo[5]). Le célèbre sonnet de Félix Arvers apparaît en deuxième position avec quatre récritures par des oulipiens (Jacques Jouet, Jacques Bens, Luc Étienne, Harry Mathews[6]), et une passion de Roubaud qui les lui fait collectionner avant de les lire aux Jeudis de l'Oulipo[7]. *Les Chats* de Baudelaire n'est pas en reste (immortalisé dans *La Disparition* en « Nos chats » par Georges Perec, ainsi que par Marcel Bénabou et par Jacques Roubaud[8]), puis viennent, repris deux fois, *Voyelles* de Rimbaud, *Recueillement* de Baudelaire, le « sonnet du ptyx » de Mallarmé, et enfin un sonnet de Ronsard, un de Scarron, *Le Dormeur du val* de Rimbaud, et plusieurs sonnets de Mallarmé, chacun repris une fois.

---

[3] Par exemple Vincent Kaufmann, in *Poétique des groupes littéraires : avant-gardes 1920-1970*, Presses Universitaires de France, 1997.

[4] Nous considérons comme « poème oulipien » tout poème écrit par un membre du groupe publié dans un des ouvrages collectifs ou dans une Bibliothèque Oulipienne.

[5] Respectivement : Oulipo, *op. cit.*, p. 147 ; Oulipo, « À Raymond Queneau », Bibliothèque Oulipienne nº 4, Volume 1, Ramsay (1987), Seghers (1990), p. 71 ; site www.oulipo.net ; archives de l'Oulipo, réunion du 09 avril 1999 ; Camille Abaclar, *Je suis le ténébreux,* Quintette, 2002.

[6] Jacques Bens, *Le Voyage d'Arvers,* B.O. nº 112, 1999, p. 8 ; archives de l'Oulipo, compte-rendu de la réunion du 28 août 1987 ; Luc Etienne, « Le sonnet d'Arvers…à revers », *Les Crampes* nº 3, 1963, p. 19 ; Harry Mathews, « Sonnets homovocaliques paresseux : Arvers », site www.oulipo.net.

[7] Lectures publiques ayant lieu le deuxième jeudi de chaque mois, actuellement à la Bibliothèque nationale de France.

[8] Marcel Bénabou, *Alexandre au Greffoir.* B. O. nº 29, 1986, p. 29 ; Jacques Roubaud et Jacques Jouet, *[ə]*, B. O. nº 64, 1993, p. 28

On peut observer tout d'abord une nette préférence des membres du groupe pour les poètes du XIXe siècle et en particulier les symbolistes. Le travail sur la littérature du passé tel qu'ils le prônent n'est pas tout-à-fait systématique, mais correspond au contraire aux goûts personnels de chacun, et, l'on serait tenté de dire, à un goût *oulipien* pour un certain type de matériau. Le choix de ces textes très célèbres permet de faire fonctionner, selon les termes d'Umberto Eco[9], la compétence encyclopédique du lecteur pour une meilleure coopération interprétative. Hervé Le Tellier montre, dans *Esthétique de l'Oulipo,* combien la complicité nécessaire entre tout auteur et son lecteur est accentuée au sein du groupe par la nécessité d'une participation plus active du lecteur, qui doit faire l'effort de reconnaître, ou de se remémorer ce qu'il a appris il y a bien longtemps. En effet, Nerval, Baudelaire ou Rimbaud sont connus de tous, et le plaisir que l'on éprouve à entendre la version oulipienne jaillit aussi de la perception que l'on a des différences avec la version originale.

Les membres de l'Oulipo ont su créer, en sus du degré de complicité habituel entre auteur et lecteur, un second degré, interne celui-ci, et accessible éventuellement au « lecteur oulipien ». Par exemple, lorsqu'on évoque aujourd'hui, à l'Oulipo, *La Cigale et la Fourmi* de La Fontaine, c'est aussi et surtout à *La Cimaise et la fraction*, version en S+7 de Raymond Queneau, que l'on pense. Le sonnet, de même, par sa forme immédiatement reconnaissable et par le biais de certains de ses canons les plus répandus, se prête aisément à cette complicité inter-oulipienne. Ainsi lorsque Roubaud « traduit » *Recueillement* de Baudelaire en alexandrins jouetiens maximaux ou *Les Chats* en (e) muets comptés[10], c'est autant à Baudelaire, qu'à Jouet et son alexandrin particulier[11] qu'il fait référence, qu'à Perec et à ses versions lipogrammatiques de ces mêmes poèmes qu'il fait référence, ou même à Bénabou qui a lui aussi récrit *Les Chats* en alexandrins greffés. *El Desdichado* de Nerval a connu pour sa part tellement de récritures différentes, par des membres de l'Oulipo puis — phénomène intéressant — par des lecteurs de l'Oulipo, qu'on ne peut plus raisonnablement le penser seul, mais seulement avec sa horde d'avatars, devenus, par la force des choses, annexes de l'original. Par ce type d'échanges, certains sonnets dits « classiques » du patrimoine national acquièrent un statut supérieur — bien que non officiel — au sein du groupe, celui de « classiques de l'Oulipo ». Une nouvelle culture du classique se dessine alors grâce à ces entreprises démystifiantes, et l'on pourrait ajouter aux

[9] Umberto Eco, *Lector in Fabula*, éd. Grasset et Fasquelle, (traduction française), 1985.
[10] Jacques Roubaud et Jacques Jouet, *op. cit.*, p. 28-29.
[11] « Un alexandrin jouetien est un vers à douze positions n'ayant pas de e muet dans les positions 1, 6, 7, 12. », *ibid.* p. 27.

axiomes d'Italo Calvino dans *Pourquoi lire les classiques ?* qu'un classique est un texte qu'on peut se permettre de parodier à merci, avec lequel on peut jouer en toute liberté, car sa notoriété et sa gloire sont déjà acquises.

Enfin, un autre type d'échange interne autour du sonnet est caractéristique de l'émulation au sein du groupe. Dans le premier volume collectif *La Littérature Potentielle*, ce sont quatre sonnets de Queneau lui-même que Latis, membre fondateur, haïkaïse[12] — c'est-à-dire qu'il transforme en ne maintenant et en ne réagençant que les bouts-rimés. Beaucoup plus tard, Jacques Roubaud rend hommage à ce même maître dans *La forme d'une ville change plus vite, hélas, que le cœur des humains*, écho lointain à *Courir les rues*, avec plus de sonnets cependant. Source suprême parmi les sources, les textes de Queneau sont une perpétuelle inspiration pour ceux qui aiment se considérer comme les personnages d'un roman quenien. Ce travail par un oulipien sur le texte d'un autre est, loin de la parodie ou du pastiche, une forme d'intertextualité interne dont la fonction d'hommage au(x) maître(s) est assumée. Cela participe de la création d'une « culture oulipienne » qui ne cesse de se constituer au fil des années. De même que les poèmes, les idées circulent au sein du groupe, ainsi Ian Monk reconnaît, dans sa Bibliothèque Oulipienne dédiée au sonnet[13], que l'idée du sonnet-gigogne lui a été donnée par Marcel Bénabou, tout comme celle du bi-carré latin de *La Vie Mode d'emploi* avait été donnée à Perec par Claude Berge. D'une façon similaire, Jacques Jouet raconte au début de la B. O. 64 *[ə]* comment sa collaboration avec Roubaud à propos du *e* muet est née d'une discussion lors d'une remise de prix. En somme, par le biais des sonnets « anoulipiques », c'est-à-dire ceux qui puisent dans le passé leur inspiration, les oulipiens « décapent » leurs préférences littéraires « de [leurs] rouilles diverses et de [leurs] croûtes[14] », et font circuler leurs idées entre eux, puis à l'extérieur du groupe, en se rendant hommage.

Quelles contraintes ?

Chacun a procédé selon ses spécialités. Une typologie des sonnets qui s'appuient sur un autre texte pourrait distinguer trois orientations :

– Les traductions strictes : les sonnets peuvent être considérés comme « traduits » dès lors qu'il y a transposition systématique d'un texte-source à un texte-cible. Les traductions homovocaliques ou en S+7 en font partie. L'action de l'auteur est moindre, et hormis certains choix de départ (choix de la lettre, du dictionnaire), ces traductions pourraient à la rigueur être effectuées par des ordinateurs programmés à cet effet.

[12] Oulipo, *La Littérature potentielle*, *op. cit.* p. 186.
[13] Ian Monk, *op. cit.*
[14] Raymond Queneau, « Conversation avec Georges Ribemont-Dessaignes », *Bâtons, Chiffres et Lettres*, « Idées », Gallimard, 1965, p. 43-44.

– Les récritures : on appellera récriture les sonnets dont la seconde version nécessite soit un vrai travail de re-création de la part de l'auteur, soit un talent poétique de recomposition. Les haï-kaïsations, les sonnets en alexandrins greffés et les parodies en sont.

– Les traductions lipogrammatiques se situent à la charnière entre ces deux types : si elles s'apparentent initialement à une traduction au sens où il y a transposition systématique, la difficulté de la contrainte fait entrer en jeu les talents du poète de façon à créer un texte qui lui est vraiment propre, où l'on pourrait reconnaître un style.

Les Chats de Baudelaire est un exemple intéressant car le poème a fait l'objet des trois types de transformation. Jacques Roubaud en a réalisé une traduction, dans la B. O. 64 consacrée à la place du *e* muet dans l'alexandrin. C'est une traduction, comme le titre du poème l'indique, au sens où le poète s'est fixé une seule règle, mais une règle de prosodie stricte : celle de « nettoyer » la version de Baudelaire de tous ses « e » muets comptés. Au début de la B. O., il précise ainsi :

> 1. L'alexandrin classique compte certains graphèmes **e** que la langue, souvent, élide.
> 2. Parmi ceux-ci on peut distinguer ceux qui, placés autrement dans un vers, pourraient être élidés, de ceux qui de toute façon ne le seraient dans aucun vers. La première variété est celle des **e** qui finissent un mot, la deuxième comprend les **e** finaux suivis de –s et des **e** suivis de –nt, et les **e** intérieurs à un mot.
> 3. Si j'écris *des e* suivis de –nt, et non *les e*, c'est que certains de ces **e** doivent être considérés non comme 'muets' mais comme 'morts' (ceux des imparfaits, par exemple qui peuvent se trouver sans peine à la césure ou en fin de vers masculine[15]).

Les *e* que Jacques Roubaud supprime ici sont donc ceux de la première variété, « ceux qui, placés autrement dans un vers, pourraient être élidés », que leur position ou leur orthographe ici fait compter, soit parce que ce sont des pluriels devant un mot à initiale vocalique, donc on fait la liaison (v. 9 « prennent en songeant »), soit parce qu'ils ne sont pas en position d'être élidés facilement (placés devant une consonne, v. 7 « L'Erèbe les eût pris »). Nous en avons repéré 13, que Roubaud remplace soit par de vrais *e* muets (*e* en fin de mot devant initiale vocalique — cas d'élision, ou à la rime — cas d'apocope), donc non comptés. Par exemple, « é/tin/cel/le/ma/gi/que » (v.12) devient « é/tin/cel/l(e) al/chi/mi/que » (v. 12), occurrence dans laquelle il n'y a pas de doute possible sur le décompte du e. La deuxième option est de supprimer totalement le « e » pour donner,

[15] Jacques Roubaud et Jacques Jouet, *op. cit.*, p. 6.

par exemple, au lieu de « dans leur mûre saison » (v. 2), « au tard de leur saison ». Il s'autorise en revanche un « Ont affectïon égale, … » (le *e* final est muet car il y a une diérèse sur « affecti/on »). Sémantiquement, l'écart est assez faible entre les deux poèmes, bien que l'on note une singularisation des substantifs chez Roubaud (ex : la très noble attitude, étincelle alchimique, de l'or en copeaux, etc.). En revanche, d'un point de vue sonore, la différence est saisissante. De la suppression du « e » résulte un assèchement phonique, et par conséquent un texte beaucoup plus masculin — de la même façon qu'on parle de « rime féminine ». Rythmiquement parlant, il est plus martelé, plus rapide aussi. Chaque syllabe sonne pleine, comme si les « e » comptés dans le texte source étaient des « pauses sonores » dont on était soudain privé. En agissant sur la métrique et la phonétique du texte, c'est en fait sur son « sexe » que l'oulipien a agi, et par là, sur sa sonorité. Ce n'est plus tant la douceur ou la grâce du chat que l'on entend chez Roubaud, mais sa puissance, son étrangeté, comme si c'était une dimension du poème de Baudelaire qu'il avait voulu mettre en relief. La démarche est caractéristique de Roubaud qui s'intéresse de très près à la « sexualité » des vers, ayant transformé par exemple « El Desdichado » en un savoureux « La Desdichada » (« Je suis la Ténébreuse, — la Veuve, l'Inconsolée »). Ce *e* muet « pneumatique », selon une expression de Jacques Réda reprise par Roubaud dans *La Vieillesse d'Alexandre*, n'est-il pas d'ailleurs le « héros ultime du " roman d'Alexandre[16] " », celui qui permet de jouer avec le vers ?

Plus éloignée d'un point de vue sémantique, la version en alexandrins greffés de Marcel Bénabou l'est aussi sur le plan sonore, et s'assimile plus à une récriture assez irrévérencieuse. Les auteurs convoqués sont de tous horizons : poésie, théâtre, XIX^e^ ou XX^e^ siècle essentiellement. Soudain un Apollinaire ou un Queneau côtoient allègrement dans un même vers un Rimbaud, un Nerval (deux citations), un Vigny (deux aussi), ou même des auteurs dramatiques (Rostand, Racine trois fois[17]). De cette superposition d'univers naissent des rapprochements étranges. Les chats sont ainsi « amis de Pasiphaé », celle qui dans la mythologie grecque aimait tellement les animaux qu'elle eut une relation très intime avec un taureau, mais ils cherchent encore de façon bien antithétique « le silence et les cris de la fée », ce qui nous renvoie à un univers merveilleux plutôt proche des mythologies nordiques (bretonne, scandinave, etc.). Dans une mise en scène théâtrale, ils se font au premier tercet sévères lecteurs ou spectateurs (« allongés au théâtre français / qui semblent s'endormir aux feuillets

[16] Jacques Roubaud, *La Vieillesse d'Alexandre*, Ivréa, 2000, p. 209.
[17] Cf. annexe 1.

souvent lus »), puis au deuxième tercet, éléments de comparaisons d'une mystérieuse destinataire inconnue (« plus belles que *vos* jours »). L'intrusion de ce pronom personnel à l'avant-dernier vers modifie d'ailleurs considérablement le sens global du poème, qui devient une description *à l'intention* de quelqu'un, donc un acte de communication, dont les chats ne seraient que le prétexte. De Baudelaire est maintenue l'atmosphère quelque peu fantastique qui règne sur le poème (« ombre », « cris », « gémir pleurer prier », et « froides ténèbres » qui répond à l'hémistiche original « l'horreur des ténèbres »). La rime n'est pas conservée, mais la musicalité est recherchée par d'autres effets, comme l'allitération des nasales au vers 12 (« leurs reins féconds sont pleins d'une profonde nuit »), les rimes internes au vers 13 (« Euripe » / « prier »). L'oreille s'amuse donc à reconnaître des vers, leurs découvrir de nouveaux sens, de nouveaux sons, dans un véritable mélange entre Baudelaire, présent bien sûr à chaque vers, et Marcel Bénabou, perceptible dans la démarche (travail sur le langage cuit, érudition), et dans certaines références typiques de son écriture (mise en abyme et allusion à la littérature au vers 11, son thème de prédilection).

La version perecquienne des *Chats*, lipogrammatique en « e », s'éloigne considérablement sur le plan sémantique du sonnet source. La première différence notoire se situe au vers 1 : « amants » et « savants » deviennent des sujets parlants. La personnalisation de l'objet évoqué (« nos chats ») et la relative (« qui, sans nous, ont trop froid ») situent d'emblée les chats dans leur rôle d'animaux domestiques, des animaux qui dorment sans complexe (l'image du « Sphinx somnolant » est aux antipodes des « grands sphinx allongés au fond des solitudes »), détachés (« dans un oubli sans fin »). Au mieux, le chat se fait transporteur de Styx, fille d'Erèbe justement dans la mythologie grecque, déchu de son statut de « coursier(s) funèbre(s) » à celui, moins glorieux, de « poulain ». Domenico d'Oria, dans une analyse du même poème, en conclut :

> …si la signification totale du poème en sort réduite sinon altérée, il faut tout de suite préciser que les oulipiens n'ont jamais abordé les aspects sémantiques, puisque la signification est abandonnée au bon plaisir de chaque auteur et reste extérieure à toute préoccupation de structure. […] Le vrai sens du texte sera au contraire l'effort (réussi ou pas) de la re-création[18].

Il nous semble au contraire que dans la plupart des cas, les structures oulipiennes ont un sens, lié au choix de la contrainte. Perec lui-même l'a abondamment montré dans ses deux chefs d'œuvre du genre, *La*

[18] Domenico d'Oria, « La Perec-grammatisation de l'écriture : "Les Chats"/"Nos chats" », *Lectures* nº 3, 1979, p. 158.

Disparition et *La Vie Mode d'emploi.* Le chat présenté ici, loin du chat magique et mystique de Baudelaire, est certainement plus proche de l'homme et plus conforme à sa représentation habituelle. Le lipogramme permet à Perec de rendre hommage à Baudelaire, tout en le désacralisant, ce qui nous le rend plus proche, de la même façon qu'il désacralise les chats et nous les rend plus proches.

Le sonnet apparaît donc comme une forme suffisamment reconnaissable et flexible à la fois pour permettre aux oulipiens d'y tenter leurs propres expérimentations, avec la garantie du maintien d'une certaine littérarité. Qu'ils agissent sur la sémantique (Bénabou), sur le lexique (Perec), ou sur la prosodie (Roubaud), les poètes ont beau triturer la forme, elle demeure inébranlable. Alors le sonnet est-il une coquille vide ? C'est en tout cas ce que conclut Roubaud :

> le sonnet, dans son aspect lichtenbergien […], ne peut pas être considéré comme une *forme oulipienne*. Cela tient certainement à un caractère des formes traditionnelles que la forme oulipienne n'a pu encore acquérir : celui d'être, en même temps que jeu de langage, non seulement une forme de vie (ce que les meilleures contraintes oulipiennes sont déjà, quoique, en un sens, dans une perspective essentiellement « familiale ») mais une forme de vie transmissible.[19]

En cherchant à renouveler cette forme-mémoire, les oulipiens réussissent-ils à créer une forme de vie transmissible, hors du cercle « familial » ?

Synthoulipisme : rendre à la forme fixe « sonnet » son efficacité en tant que contrainte

> L'efficacité d'une structure — c'est-à-dire l'aide plus ou moins grande qu'elle peut apporter à un écrivain — dépend d'abord de la plus ou moins grande difficulté d'écrire des textes en respectant des règles plus ou moins contraignantes. »

Ainsi François Le Lionnais résumait-il l'intérêt de l'écriture contrainte[20]. Or au xx^e^ siècle, le sonnet est devenu une forme classique, très étudiée en milieu scolaire et universitaire, la plus connue peut-être. Il y a donc une mémoire du sonnet, de la même façon que Roubaud parle d'une mémoire de l'alexandrin. C'est bien là le problème : si le sonnet « coule de source », comme pour certains poètes l'alexandrin, alors la

[19] Jacques Roubaud, « L'auteur oulipien », in *L'auteur et le manuscrit*, Michel Contat, Presses Universitaires de France, coll. « Perspectives critiques », 1991, p. 80.
[20] François Le Lionnais, « Le Second Manifeste de l'Oulipo », *Atlas de Littérature Potentielle*, Oulipo, Gallimard, [1981-1988], « Folio », 1994, p. 18.

forme fixe n'est plus une contrainte, au sens premier du terme, ni n'en a les vertus. Comment éviter en ce cas le déjà-vu, l'improductive angoisse de la page blanche, comment explorer les limites du langage tel que le souhaitaient les fondateurs du groupe ? L'on ne se débarrasse pas du sonnet si aisément : il faut donc le renouveler. Intervient alors la deuxième vocation du groupe, le synthoulipisme, qui dès les premiers balbutiements, donnera naissance à une floraison de sonnets surcontraints (auxquels on a fixé, en plus de la structure métrique et rimique déjà existante, de nouvelles règles). Nous n'évoquerons ici ni les sonnets irrationnels de Jacques Bens ni les sonnets combinables de Raymond Queneau, sujets d'analyses plus détaillées ailleurs, mais les travaux de Claude Berge sur le sonnet à longueur variable, qui sont une façon originale et peu connue de renouveler la forme[21]. Le but avoué de ces SOLVA[22] est de « transformer un sonnet classique, de 14 alexandrins, en une ode de 15 alexandrins », sans l'ajout d'une seule syllabe. Et pour réaliser ce tour de force, « il suffit » (admirons l'euphémisme) de « permuter les hémistiches » des quatrains et des tercets et de « recompter le nombre de vers[23] ». Ni dans la première présentation dans *La Littérature Potentielle*, ni dans la B. O. entièrement consacrée à cette même contrainte, Claude Berge ne donne plus de détails sur les dessous de l'opération. Les exemples permettent de comprendre comment l'alexandrin est toujours maintenu. On sait qu'un même vers, selon la façon dont le décompte métrique en est fait, peut compter comme un alexandrin, un décasyllabe, ou un vers à quinze pieds. L'exemple suivant est extrait d'un poème de Mallarmé transformé par Claude Berge et restitué dans sa version originale par Jacques Roubaud. Ces deux vers, dont l'un contient un mot de plus que l'autre, sont pourtant tous deux des alexandrins :

Mallarmé :

L'air/	sans/	lueurs/	op/	pres/	sé/	là	-haut/	de/	pluie/	fu/	rieus(e)
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12

Berge :

Sans/	lu/	eurs/	op/	pres/	sé/	là	-haut/	de/	pluie/	fu/	rieus(e)
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12

[21] Oulipo, *Atlas de Littérature potentielle, op. cit.* p. 189-193 (puis repris et modifié dans la B. O. nº 22, *La Princesse Aztèque ou contraintes pour un sonnet à longueur variable*, 1983).
[22] Sonnet à longueur variable.
[23] *ibid*. p. 189.

C'est en usant des subtilités offertes par la prosodie, les chevilles (en l'occurrence la synérèse devenue diérèse sur « lueurs »), que Berge parvient à « gagner » douze syllabes, soit un alexandrin de plus. Les mots « déliés » et « disparition » par exemple font eux aussi l'objet d'une synérèse dans le poème à quatorze vers, et d'une diérèse dans le poème à quinze vers. La combinatoire offre d'autres possibilités, comme celle de placer un mot contenant un « e » muet de façon à ce que ce dernier soit compté (devant une consonne, en fin de vers, etc.), et en jouant sur l'élision. Le vers 12 du sonnet de Mallarmé, par exemple : « Et le jour qui brillait de sa voyelle humide » compte deux « e » muets (voyell**(e),** humid**(e)),** tandis qu'après la permutation par Claude Berge, le « e » final de « voyelle » est compté (« Et le jour qui brillait de sa voyell**e** creuse ») car il est placé devant un mot à initiale consonantique. Enfin, les permutations effectuées dans l'exemple de Claude Berge ne sont pas aléatoires : ce sont des ensembles de deux ou trois morceaux de vers, plus ou moins longs suivant les besoins du sens[24]. Il ne semble pas y avoir de schéma unique à ces permutations, mais elles sont en tout cas gouvernées aussi par la recherche de la cohérence.

Le poème résultant des permutations et des jeux de métrique est différent du poème original sur les plans métrique, sémantique, et phonique. C'est d'ailleurs le but avoué de Claude Berge : « L'idéal serait qu'en position courte et en position longue, le poème ait des significations aussi éloignées que possible », car plus l'écart est grand entre les deux textes, plus la potentialité du poème a été exploitée. Contrairement aux autres récritures observées, ici le lexique de l'auteur est maintenu, et sa syntaxe, particulière déjà dans la première version, est poussée à l'extrême. De la permutation naissent certaines images fortes (« la voyelle creuse » du jour évoquant avec bonheur la forme graphique de certaines voyelles comme le « o » ou le « u »), et inversement certaines associations mallarméennes sont ramenées à des visions plus concrètes (la forêt est « humide » plutôt que « soucieuse »), ce qui rééquilibre le sens et évite une involontaire dimension surréaliste. En fait, cette transformation du sonnet n'est pas possible sur un corpus très large : il faut que le texte-source contienne suffisamment de chevilles pour qu'il soit « allongé » à quinze vers. En d'autres termes, il faut qu'il ait suffisamment de « potentiel métrique ». L'autre possibilité est de composer soi-même son sonnet à longueur variable, comme l'a fait Harry Mathews dans *Oulipo Compendium*, avec « Thanksgiving day[25] ». C'est aussi ce que font les stagiaires de l'Oulipo lors des ateliers d'écriture, où seuls les plus habiles parviennent à composer ce

[24] Cf. annexe 2.
[25] Harry Mathews et Alastair Brotchie, *Oulipo Compendium*, Londres, Atlas Press, 1998, p. 74.

type de poème[26]. L'intérêt de cette contrainte est qu'elle associe des savoirs mathématiques (combinatoire) et littéraires (prosodie) dans ce que ces deux branches ont de plus proche, et en cela perdure la tradition d'utiliser des structures mathématiques en littérature. Elle implique de s'intéresser de près aux questions de versification, ce qui peut avoir une vertu pédagogique. Mais hors perspective « familiale », la contrainte n'a pas été reprise. S'agit-il d'un échec pour autant ? Pas tout à fait, car Claude Berge, grâce à cette proposition, a le mérite d'avoir été le premier des membres à s'interroger de façon aussi précise sur les possibilités variables de l'alexandrin, et ce questionnement a pu être à l'origine d'autres « tentatives à la limite » comme celles de Jouet et Roubaud, ou celles de Ian Monk plus tard.

De nombreux autres essais ont été réalisés par la suite. Citons simplement les travaux d'Harry Mathews, qui a laissé dans les archives de l'Oulipo des « sonnets à l'œil », des « sonnets monosyllabiques à rimes hétérosexuelles avec un *e* muet à l'hémistiche », ou encore des sonnets « de type mallarméen ». La jeune génération de l'Oulipo n'est pas en reste, grâce à Michelle Grangaud, qui « trouve » des sonnets mallarméens — « chaque vers étant de Mallarmé lui-même, tous trouvés dans ses œuvres en prose[27] », et grâce à Ian Monk. Dans *Les états du sonnet*, B. O. nº 116, il reprend des structures déjà esquissées à l'Oulipo, l'anagramme, la combinatoire, le palindrome, le sonnet à rimes pour l'œil et réalise une sorte de synthèse des manipulations oulipiennes effectuées ou possibles sur le sonnet. Surtout, il invente de nouvelles formes, comme le sonnet-gigogne, qui permet d'emboîter des vers. En partant d'un texte de « six vers de deux pieds », il ajoute des mots et des syllabes pour obtenir huit vers de quatre pieds, puis dix vers de six pieds, et ainsi de suite jusqu'à obtenir « un sonnet anglais de quatorze vers de dix pieds avec rime ». A chaque étape, le poème s'enrichit et approche des quatorze vers du sonnet. Il invente aussi le sonnet « à parenthèses », crée selon la méthode d'emboîtement des parenthèses à la façon de Raymond Roussel, ou encore le sonnet monquine, forme complexe s'appuyant sur la combinatoire de la « quenine », ou « sextine généralisée ». Ces formes nouvelles ne détruisent pas la structure générale du sonnet : elles construisent *par-dessus*, assumant une mémoire à laquelle les Oulipiens ne cherchent plus à échapper.

Le fonctionnement du sonnet à l'Oulipo, par son très haut degré de potentialité, est donc représentatif du fonctionnement général du groupe. Par le biais de cette forme, entre autres, ses membres crééent une émulation concrète, dénuée de toute trace d'autoritarisme, cas rare dans l'histoire des groupes littéraires. En outre, le sonnet permet à la fois de

[26] Archives de l'Oulipo, dossiers « Stages ».
[27] Michelle Grangaud, *La couronne de Stèphe*, Oulipo, B. O. nº 106, 1999, p. 19.

redécouvrir à l'infini de nouvelles possibilités dans des textes existants et d'être manipulé constamment dans sa forme même. La solidité de cette « forme de vie » est telle qu'elle peut être modifiée sans crainte : le lecteur percevra toujours, ne serait-ce que par le maintien des quatorze vers — la mémoire du sonnet. Quant aux nouvelles structures créées, elles sont souvent réussies, au sens où le sens ne succombe pas à l'exploit formel. Les textes présentent un intérêt poétique et linguistique, car ils mettent en valeur certaines structures syntaxiques ou lexicales dont le lecteur n'a pas toujours conscience. En revanche, du point de vue de la transmissibilité de ces formes, le bilan est plus négatif : peu sont reprises en dehors de l'Oulipo, quand elles sont reprises au sein même de l'Oulipo. C'est le cas de nombreuses autres contraintes, et plutôt que d'en conclure à un échec littéraire du groupe, il nous semble plus judicieux de considérer que si l'un des objectifs de départ — donner aux écrivains de nouveaux outils de travail, est passé au second plan, il n'en reste pas moins que la démarche oulipienne de s'approprier ainsi textes et formes classiques a fait des émules dans la littérature contemporaine. Le sonnet est bel et bien une forme maîtresse indétrônable, qui a de beaux jours devant elle, comme en témoignent les nombreux sonnets « traditionnels » écrits par des oulipiens. C'est donc avec Ian Monk qu'il nous faut conclure : « malgré ces recherches, il me semble que sa potentialité reste entière[28]… ».

Université Paris 8

[28] Ian Monk, *op. cit.* p. 5.

Annexe 1
Sources supposées de Marcel Bénabou :

Citation	Auteur	Œuvre
« Fleuves impassibles »	Arthur Rimbaud	1er vers du *Bateau Ivre*
« À l'ombre des forêts »	Raymond Queneau	*Cent Mille Milliards de poèmes* (présent aussi chez Victor de Laprade et Leconte de Lisle)
« comme des chairs d'enfants »	Charles Baudelaire	9e vers de *Recueillement*
« Bientôt nous plongerons dans les froides ténèbres »	Charles Baudelaire	« Chant d'automne »
« et de Pasiphaé »	Jean Racine	*Phèdre*, « fille de Minos et de Pasiphaé » (souvent)
« et les cris de la fée »	Gérard de Nerval	Dernier vers de *El Desdichado*
« aussi bien que l'Euripe »	Guillaume Apollinaire	*Le Voyageur*, deuxième vers
« gémir pleurer prier »	Alfred de Vigny	« La Mort du loup » 4e vers avant la fin
« le sévère portique »	Gérard de Nerval	Dernier vers de *Delfica* ainsi que de *Erythre*a
« aux feuillets souvent lus »	Edmond de Rostand	*L'Aiglon*
« d'une profonde nuit »	Jean Racine	Le songe d'*Athalie* « c'était pendant l'horreur… » (II, 5)
« plus belles que vos jours »	Jean Racine	Lettre à Monsieur Vitart, le 17 janvier 1662 (ou autre)
« les grands pays muets »	Alfred de Vigny	« La Maison du Berger » in *Les Destinées*

Annexe 2 :

Système de permutations d'un sonnet de Mallarmé par Roubaud selon la contrainte loydienne

(les ensembles permutés sont signalés par une même convention typographique).

1. L'arbre *nous couvrira d'or et d'un nuage noir*
2. Nous nous endormirons *sourds aux feuilles précieuses*
3. Agités par le bruit de la forêt *soucieuse*
4. La lumière entrera dans l'ombre sans nous voir
5. Malgré ses vêtements d'aube arrachés d'espoir
6. Par disparition nus de la nuit longtemps creuse
7. L'air **sans lueurs oppressé là-haut de pluie furieuse**
8. Nous boirons l'herbe **épaisse et sombre dans le soir**

anniversaire

9. Derrière son écran de cendre

élémentaire

10. Le soleil muet viendra *vers l'angle de la pierre*
11. Où nous coucherons seuls cœurs *déliés du printemps*
12. Et le jour qui brillait de sa voyelle **humide**
13. Disparaissant **les yeux de l'eau paraîtront vides**
14. Rien n'aura plus de sens que mort **le seul instant**

1. L'arbre muet viendra *vers l'angle de la pierre*
2. Nous nous endormirons *déliés du printemps*
3. Agités par le bruit de la forêt **humide**
4. La lumière **les yeux de l'eau paraîtront vides**
5. Malgré ses vêtements d'aube **le seul instant**
6. Par disparition nus de la nuit longtemps
7. L'air *nous couvrira d'or et d'un nuage noir*
8. Nous boirons l'herbe *sourds aux feuilles précieuses*
9. Derrière son écran de cendre *soucieuse*
10. Le soleil entrera dans l'ombre sans nous voir
11. Où nous coucherons seuls cœurs arrachés d'espoir
12. Et le jour qui brillait de sa voyelle creuse
13. **Sans lueurs oppressé là-haut de pluie furieuse**
14. Disparaissant **épaisse et sombre dans le soir**

anniversaire

15. Rien n'aura plus de sens que mort

élémentaire

NB : Les synérèses sur « déliés », « apparition » et « lueurs » deviennent des diérèses (gain de 3 syllabes), les « e » muets sont prononcés dans les mots « lumière, aube, creuse, épaisse, cendre, voyelle, humide, vides» (gain de 8 syllabes).

Baudelaire, Les Chats.*
In *Fleurs du mal*, chap. LXVI

Les amoureux fervents et les savants austères
Aiment également, dans leur mûre saison,
Les chats puissants et doux, orgueil de la maison,
Qui comme eux sont frileux et comme eux sédentaires.

Amis de la science et de la volupté,
Ils cherchent le silence et l'horreur des ténèbres;
L'Érèbe les eût pris pour ses coursiers funèbres,
S'ils pouvaient au servage incliner leur fierté.

Ils prennent en songeant les nobles attitudes
Des grands sphinx allongés au fond des solitudes,
Qui semblent s'endormir dans un rêve sans fin;

Leurs reins féconds sont pleins d'étincelles magiques,
Et des parcelles d'or, ainsi qu'un sable fin,
Étoilent vaguement leurs prunelles mystiques.

Georges Perec « Nos chats »
In *La Disparition*.

Amants brûlants d'amour, **Savants**** aux pouls glaciaux
Nous aimons tout autant dans nos **saisons** du jour
Nos **chats puissants** mais **doux**, honorant nos tripots
Qui, sans nous, ont trop froid, nonobstant nos amours.

Ami du Gai Savoir, ami du doux plaisir
Un chat va sans un bruit dans un coin tout obscur
Oh Styx, tu l'aurais pris pour ton poulain futur
Si tu avais, Pluton, aux Sclavons pu l'offrir !

Il a, tout vacillant, la station d'un hautain
Mais **grand sphinx** somnolant **au fond** du Sahara
Qui paraît s'assoupir **dans un** oubli **sans fin** :

Son dos frôlant produit un influx angora
Ainsi qu'un diamant pur, **l'or** surgit, scintillant
Dans son voir nictitant divin, puis triomphant

* Soulignés : les « e » muets
** En gras : les termes de Baudelaire maintenus.

Marcel Bénabou. « Les Chats ».
In *Alexandre au Greffoir*, Bibliothèque Oulipienne nº 29.

Les amoureux fervents des fleuves impassibles
Aiment également, à l'ombre des forêts,
Les chats puissants et doux comme des chairs d'enfants
Qui comme eux sont frileux dans les froides ténèbres.

Amis de la science et de Pasiphaé,
Ils cherchent le silence et les cris de la fée ;
L'Erèbe les eût pris aussi bien que l'Euripe,
S'ils pouvaient au servage gémir pleurer prier.

Ils prennent en songeant le sévère portique
Des grands sphinx allongés au théâtre français,
Qui semblent s'endormir aux feuillets souvent lus ;

Leurs reins féconds sont pleins d'une profonde nuit,
Et des parcelles d'or, plus belles que vos jours,
Étoilent vaguement les grands pays muets.

Jacques Roubaud : « Traduction des « Chats » de Baudelaire en 0 *e* muets comptés » in *[ə],* Bibliothèque Oulipienne nº 64

Les amoureux fervents et les savants austères
Ont affection égale, au tard de **leur saison,**
Pour les **chats** forts **et doux, orgueil de la maison,**
Qui comme eux sont frileux et comme eux sédentaires.

Amis de la science et de la volupté,
Chercheurs du lourd **silence** en **l'horreur des ténèbres,**
Par **l'Erèbe** ils seraient **pris pour coursiers funèbres,**
S'ils pouvaient au servage incliner leur fierté.

Ils ont pris **en songeant** la très noble attitude,
D'un **grand sphinx allongé** sur **fond** de **solitude**,
Qui paraît s'enfoncer **dans** un sommeil **sans fin ;**

Leur rein fécond détient **l'étincelle** alchimique,
Et de l'**or** en copeaux tout comme un sablon **fin**,
C'est l'étoile indécise en leur iris magique

Bertrand Tassou

Les *Sonnets irrationnels* de Jacques Bens : quand la forme fixe redevient contrainte

En guise de préliminaires je me dois de lever une possible ambiguïté : si le titre de ma causerie fait référence, en opposition, à celle de Camille Bloomfield, il faut y voir un clin d'œil et non une rivalité ou une quelconque animosité. En guise maintenant de liminaires je me propose de vous dire quelques mots sur les rapports que Jacques Bens a entretenus avec la poésie et sur lesquels il s'est expliqué dans les années 90. En 1995 dans « Nécessité de la poésie », réflexions destinées à Gil Jouanard, dans lesquelles il évoquait l'ombre tutélaire de Queneau dont il reprenait à son compte certains propos en disant qu'il aimait « La belle poésie, celle qui chante » il déclarait que c'est à « la chanson populaire et l'opérette » qu'il devait ses « premières émotions musicales et poétiques[1] » (soulignant le « et » qui montre que l'une et l'autre sont étroitement liées), rapprochant ainsi la poésie de la chanson. Il reprit cette idée dans une lettre à Jacques Jouet du 28 janvier 1998, y précisant qu'il ne « voulai[t], et ne pouvai[t], écrire que des sortes de couplets que personne ne considèrerait jamais comme de la vraie "poésie[2]" ».

Au moment où il publie ses *41 Sonnets irrationnels*, en 1965, Bens a déjà à son actif un recueil de poèmes : *Chanson vécue* (paru en 1958) qui a retenu l'attention de Paulhan, Aragon et Queneau sans retenir celle du public et trois romans, tous parus chez Gallimard. Il est aussi, nul ne l'ignore, un des membres fondateurs et le premier secrétaire de l'Oulipo, dont il est comme le dit Roubaud « un "chef historique[3]" ». Il n'a pas

[1] « Nécessité de la poésie », texte conservé dans le fonds Bens de l'Arsenal.
[2] Lettre conservée dans le fonds Jacques Bens de l'Arsenal
[3] Jacques Roubaud, « L'auteur oulipien » in *L'Auteur et le manuscrit*, s. d. Michel Contat, Puf, Perspectives critiques, 1991, p. 80.

publié de sonnets et, à part bien sûr les sonnets irrationnels, n'en publiera pas, exception faite d'un pastiche du sonnet d'Arvers dans *Le Voyage d'Arvers* en 1999[4].

Les sonnets irrationnels dont je me propose de parler ici se divisent en trois groupes : les *41 sonnets irrationnels* de l'édition originale de 1965, les inédits publiés en 2004 dans *De l'Oulipo et de la Chandelle verte* et les *Oulipolets* publiés en 2007[5]. Je m'aiderai également des manuscrits de Jacques Bens conservés à la Bibliothèque de l'Arsenal. Après avoir étudié la genèse de ces poèmes et leur technologie, je m'interrogerai sur leur nature (ces sonnets sont-ils vraiment des sonnets ?) et sur leur structure (Bens a-t-il repris une forme fixe ou a-t-il inventé une contrainte ?)

1 Genèse et composition

La genèse des *Sonnets irrationnels*, composés, j'y reviendrai, à partir du nombre π, dont ils reprennent 3,1415 pour leur structure, s'étend de 1963 à 1965. Le texte de présentation de la technique de ce qui s'appelle encore les *Oulipolets* (avec toutefois le sous-titre de « Sonnets irrationnels ») est daté du 22-2-63, jour de la 30e réunion de l'Oulipo. Mais bizarrement, si l'on excepte une allusion de Queval, aucune mention de ces textes n'est faite lors de la réunion. Ils seront officiellement présentés dans le brouhaha de la 31e réunion de mars 1963. L'achevé d'imprimer du recueil est daté du 24-09-65. Entre-temps on trouve un exemplaire dactylographié avec quelques corrections manuscrites daté de mai-juin 1964 et conforme dans sa composition à ce que sera la version publiée. Mais étrangement, à quelques exceptions près, les poèmes qui sont datés dans les archives le sont de mai 1964 à juillet 1965. Si certains poèmes ont été écrits rapidement (6 poèmes sont datés du 10 juin 1964 !) et juste avant que Bens ne boucle le recueil (fin juin) d'autres, ainsi les poèmes « Amoureux » ou « Ensoleillé » dont les manuscrits sont datés tous deux du 1er juillet 1964 figurent dans le recueil daté mai-juin 1964 ! Mais il est surtout intéressant de noter que Bens a continué à écrire des sonnets après la composition du recueil sans que l'on sache s'il y avait volonté ou envie de les publier, voire de les diffuser. Il écrit en septembre 1964 à Stanley Chapman :

> J'ai terminé un recueil de vers intitulé *41 Sonnets Irrationnels*, qui paraîtra je ne sais quand, et que je t'enverrai aussitôt. Je compte

[4] Bibliothèque Oulipienne n° 112.

[5] Afin de ne pas alourdir le texte, les citations sans notes renvoient aux deux ouvrages de Jacques Bens *De l'Oulipo et de la Chandelle verte*, Gallimard, 2004 et *Oulipolets*, Bibliothèque Oulipienne n°156, 2007.

> continuer à écrire des vers. J'en ai envie, et cela me vient assez bien, en ce moment. (Il y a sept ans que cela ne m'était plus arrivé[6]).

Le denier sonnet irrationnel écrit et publié le sera en septembre 1996 : c'est une des variations de *L'Art de la fuite*[7].

Quant à la composition du recueil, elle a connu différentes phases. On trouve un projet intitulé « Sept sonnets irrationnels » (f. 150[8]) avec deux « Graves », quatre « Gais » et un « Antérimé ». On trouve ensuite une « Table provisoire », 37 sonnets non classés (f. 53) dans laquelle les poèmes qui composeront la partie « Théorisants » sont appelés « Artpoétiqueur », un « Essai de répartition des Sonnets Irr. en table logique » : *Gais, Graves et Expérimentaux* (f. 107), une Table avec des sous parties : « Sentimentaux » et « Vagues » pour les *Graves*, « Touristiques » et « Quotidiens » pour les *Gais* (f. 163 et f. 165) et enfin une Table définitive manuscrite de 41 poèmes numérotés, qui correspond effectivement à la version publiée, à la fin de laquelle sont mentionnés : un poème censuré (« Obscène ») et quatre supprimés. Si l'on peut facilement comprendre que la pudeur de l'auteur se soit opposée à la publication d'*Obscène* (toutefois si le manuscrit du 10 juin 1964 porte la mention « à censurer » (f. 158) une note (f. 147) nous apprend qu'une version a été envoyée à Pascal Pia. De plus il en existe une version dactylographiée (f. 167), signe d'une probable volonté de diffusion) la suppression des autres textes laisse clairement indiquer qu'il a voulu atteindre le nombre de 41. Ce que Bens confirme dans une lettre à Stanley Chapman du 4 novembre 1965 :

> Il y en a 41 parce que c'est un nb premier et 14 lu à l'envers. Du reste il y en a, en réalité, 42 (il y a 2 Asiates), soit 3 × 14. Et après ?

Sur 41, Bens poussera la perversité jusqu'à prévoir de préciser dans la justification du tirage :

> Il a été tiré de cet ouvrage quarante et un exemplaires, savoir : quatorze exemplaires, sur…, réservés aux membres de l'Ouvroir de Littérature Potentielle et numérotés de A à P [ce qui fait 16 !] et vingt-sept exemplaires sur… réservés à l'auteur et numérotés de 1 à 27 (f. 176).

Au final, dans la version publiée, après la présentation sous le titre de « Technologie » on a un ensemble de 14 poèmes Graves, 19 Gais, 2 Expérimentaux, 5 Théorisants (qui contrairement aux autres poèmes ne sont pas détaillés dans la table des matières) et 1 Coda. Tous les poèmes

[6] Lettre à Stanley Chapman conservée dans le fonds Oulipo de l'Arsenal
[7] Bibliothèque Oulipienne n° 80.
[8] Les références notées f. suivies d'un numéro, sans autre précision, correspondent au numéro des feuillets du dossier *41 sonnets irrationnels* conservé dans le fonds Jacques Bens de l'Arsenal.

ont pour titre un adjectif qualificatif. Deux poèmes ont une place qui n'a pu changer : le treizième que certaines des ébauches de plan plaçaient d'ailleurs à part et qui s'intitule sans surprise « Treizième » et a pour treizième vers : « Et le treizième vers du treizième poème », et l' « Ultime » qui clôt le recueil. Le manuscrit de ce dernier texte, daté du 19 juin 1964 (f. 122), est d'ailleurs suivi du mot « fin ».

Sur la difficulté de composer un recueil Bens et Queval se sont exprimés lors de la réunion de l'Oulipo du 22-2-63. Bens :

> La plupart des gens qui écrivent des poèmes ont toujours beaucoup de mal à composer des recueils. Qu'est-ce que je vais mettre avant, qu'est-ce que je vais mettre après etc.

Queval :

> Ce que vient de dire Bens c'est exactement… Vous avez fait des poèmes que vous essayez de disposer en recueil […] voilà un problème réel pour l'artisan. Je me le suis posé — en lisant vos sonnets[9] »

(il parle a priori des *Sonnets irrationnels* dont il aurait été un des premiers lecteurs, voire le seul parmi l'Oulipo à ce moment-là). Si l'unité formelle donnait une cohérence à l'ensemble du recueil, trouver une unité ou un ordre thématique a posé plus de problèmes. Il n'est pas surprenant que l'on trouve les *poèmes Expérimentaux et Théorisants* en fin de volume, mais il est plus étrange de trouver *Nostalgique* en ouverture des *poèmes Gais* : il s'agit ici plus de ton que de thème. Et Bens hésitera sur place que doivent occuper *Capricieux* et *Obscur*, hommages respectivement à Musset et Baudelaire, pour finalement les mettre dans les *Graves*.

Mais ce qui fait vraiment l'unité du recueil, c'est la forme adoptée.

2 Technologie

Après avoir expliqué les circonstances de la naissance des poèmes et du recueil il convient en effet maintenant d'en montrer l'originalité et la nouveauté. Cela a été exposé par Bens lui-même dans les deux préfaces : la « Technologie » qui ouvre le recueil publié en 1965 et la « Présentation d'une nouvelle forme poétique » qui ouvre le recueil paru début 2007. Le titre des deux « préfaces » indique que tout l'intérêt des textes serait donc dans leur forme. Dans la première préface il est question d'un « poème à forme fixe […] dont la structure s'appuie sur le nombre π ». Dans la seconde Bens écrit que « ce poème a une base arithmétique : c'est le nombre π ».

[9] *In* Jacques Bens, *L'Oulipo genèse de l'Oulipo 1960-1963*, Le Castor Astral, 2005 [1re édition, Christian Bourgois, 1980], p. 204.

Cela n'a rien d'étonnant. Sans être mathématicien Bens est en effet intéressé par les nombres. Il leur a consacré un de ses plus beaux poèmes (« Dans la forêt des nombres[10] ») et a écrit une élogieuse et compétente critique du *Dictionnaire des mathématiques* publié sous la direction de François Le Lionnais dans laquelle il écrit :

> Je fais partie des « mal-aimés » des mathématiques. J'y ai consacré beaucoup d'efforts : insuffisants, sans doute, et inopportuns […] Au bout du compte je ne suis guère perméable qu'à certains aspects de la théorie des nombres. Pour le reste, j'éprouve une fascination épouvantée[11].

Il a néanmoins suivi le chemin tracé par ses maîtres Queneau et Aymé qui ont longuement rêvé à la quadrature du cercle. Sur l'utilisation de l'adjectif « irrationnel », Bens éclaire les profanes dans le Prière d'insérer :

> Comme le nombre π est appelé « irrationnel » par les mathématiciens, ce terme qualifia le sonnet ainsi obtenu »

avant de poursuivre

> On remarquera que le nombre π est également appelé « transcendant » par les mathématiciens. Mais la modestie de l'auteur l'a empêché d'aller jusque là (f. 173)[12].

Un des sonnets explique cette modestie. Il s'agit de celui dédié à François Le Lionnais, qui ne figurait pas dans l'édition originale mais a été publié en 2004 (le manuscrit (f. 82) est daté du 17 juillet 1964 et comporte une mention soulignée : « Le problème est posé »). « Transcendant » aurait aussi bien fait l'affaire mais la modestie de Bens l'empêche de laisser croire qu'il pourrait vouloir concurrencer les pataphysiciens transcendants satrapes dont il redoute le courroux : « je n'ose pas parler de transcendance », ne voulant pas être accusé « d'outrecuidance » ni « de la Satrapie, réclamer l'ascendance », ce que précise une note sur un autre manuscrit du 22 mai 1964 (f. 148) :

> Noter que F. le L. préférerait : sonnets transcendants. Mais la modestie l'interdit.

[10] In *Poésie 86*, n° 12 p. 39-40.
[11] *NRF* n° 327, avril 1980, p. 118.
[12] Un irrationnel est un décimal avec une partie décimale non répétitive. On sait depuis 1882 grâce aux découvertes de Lindemann que ð est aussi transcendant, c'est-à-dire non algébrique. ð n'est pas finiment définissable, c'est-à-dire algébrique : il cache l'infini en lui. Si un transcendant est forcément irrationnel, un irrationnel n'est pas forcément transcendant. ð est les deux. Pour plus de précisions voir Jean-Paul Delahaye, Le fascinant nombre ð, Belin, 1997, p. 145-168.

Toutefois cette modestie Bens savait la mettre en scène : ainsi le sonnet *Modeste* a été écrit le 15 juin 1964, jour où l'on fêta Saint Modeste (f. 120).

Il reconnaît aussi dans un des Oulipolets (20 juin 1964) titré « Irrationnel » (le manuscrit porte une liste d'autres titres possibles, certains orientés vers les mathématiques : Mathématique, Arithmétique, Arithmomaniaque, d'autres vers l'hommage : Respectueux, Commémoratif, Honorant, Hommagieux, Vassal (f. 79)), sonnet qui s'ouvre sur l'alexandrin mathématique « Que j'aime à faire apprendre un nombre utile au sage », que la transcendance est supérieure à l'irrationalité puisqu'il écrit que « L'irrationalité mène à la transcendance » et un peu plus bas que « seul l'irrationnel mène à la transcendance ». Bref pour l'emploi du modeste adjectif « irrationnel » Bens a clos le dossier, même si Roubaud persiste à penser que ce sonnet « n'a rien d'irrationnel[13] ».

Ces sonnets sont donc irrationnels. Mais sont-ils des sonnets ?

Concrètement le modèle du nombre π permet d'avoir trois strophes de longueur croissante : un tercet, un quatrain puis un quintil, dans « une progression qui ne manque pas d'harmonie », et qui reprend ce qu'Eco appelle « la nature ternaire de π[14] ». De plus deux vers isolés viennent les séparer. On est donc bien loin ici du rythme quatrains / tercets qui est une des composantes essentielles du sonnet. L'utilisation du substantif sonnet n'est donc pas évidente. Pour Jacques Roubaud ce substantif « ne peut manquer de paraître "étrange[15]" ». Bens a bien conscience de sa forfaiture mais garde ses aveux par devers lui. Le poème du 14 juillet 1964, dédié à Queneau, dans lequel il confesse avoir volontairement révolutionné le sonnet ne sera publié qu'en 2007 : Bens y reconnaît avoir fait un « … sonnet trompeur, pâle caricature / Du sonnet coutumier auguste et solennel ».

Il en a « changé [la] structure et « déposé la rime avec désinvolture » et a « bouleversé l'ordre traditionnel ». Et il sait bien qu'il n'a « trompé personne ». Mais s'il sait qu'on le « … soupçonne / D'avoir maraudé dans le verger du voisin » il précise que « C'est pour l'Oulipo qu'en tremblant [il] moissonne ! ». Le voilà donc excusé.

Il avait déjà reconnu dans la *Technologie* que le substantif *sonnet* n'était dû qu'aux quatorze vers et dans la *Présentation* que puisque ses poèmes avaient 14 vers, il lui paraissait « honnête de saluer le sonnet au passage » (Un des projets de bande pour le recueil de 1965 était : « Retour aux sources » (f. 174)). Le Prière d'insérer du recueil précise : « 14 […] n'a

[13] Jacques Roubaud, préface à Jacques Bens, *De l'Oulipo et de la Chandelle verte*, *op. cit.*, p. 23.
[14] Umberto Eco, cité dans *Tangente* n° HS n°28, « Mathématiques et littérature », 2006, p. 71.
[15] Jacques Roubaud, préface à Jacques Bens, *De l'Oulipo et de la Chandelle verte*, *op. cit.,* p. 21.

d'autre vertu que de compter exactement le nombre de vers d'un sonnet ». Mais, pour Roubaud, 14 est un « nombre, qui, certes, joue un rôle très important dans l'histoire de cette forme, mais nullement caractéristique, car il est bien des sonnets qui n'ont pas quatorze vers[16] ». De l'utilisation du terme sonnet et de technique il ne sera pourtant pas question dans les poèmes publiés de son vivant : les 5 *Théorisants* et le *Coda* ne parleront que des thèmes abordés.

Pour Roubaud le sonnet irrationnel serait donc « plutôt un anti-sonnet[17] ». Or sur la définition du sonnet Roubaud lui-même reste assez vague et il en reconnaît la « variabilité formelle[18] ». Dans les sonnets « les variations sont immenses, et en même temps le sentiment de parenté est grand[19] ». Et si pour Roubaud le respect des 14 vers n'est pas très important, celui de l'ordre des rimes l'est.

Mais pour les rimes aussi Bens sera iconoclaste : il a « déposé la rime avec désinvolture ». Comme le remarque Roubaud les deux premiers vers riment ensemble. Si cela peut se produire « parfois, très rarement [ce] n'est pas conforme à l'esprit formel du *canzoniere* de Pétrarque[20] ». Et Bens donne en effet une structure rimique tout à fait particulière, sur quatre rimes, A et C étant « de même sexe, et de sexe opposé à B et D ». Il précise toutefois :

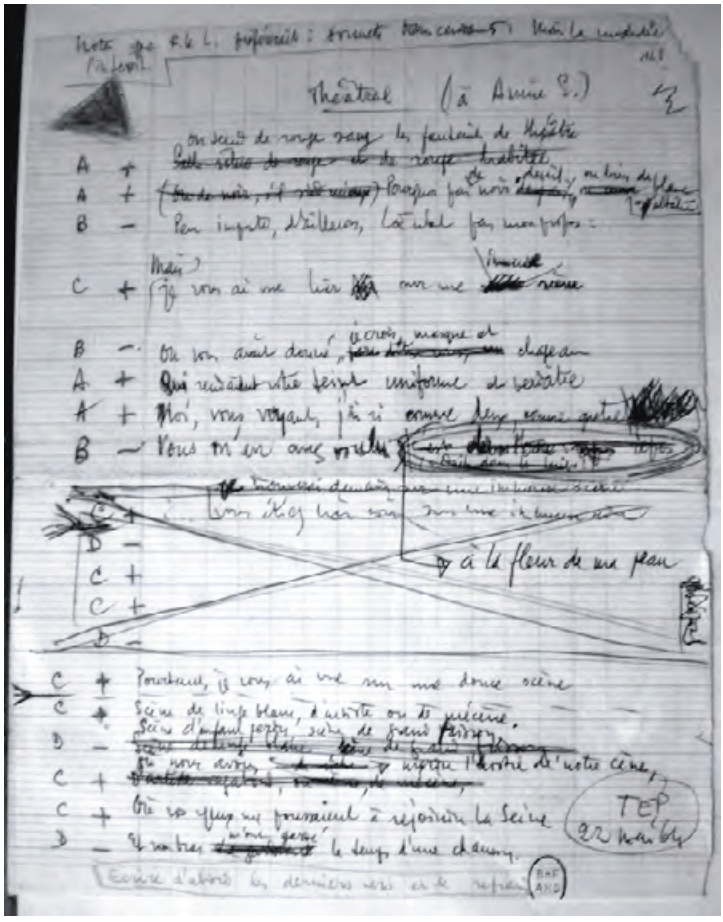
> À l'origine de notre entreprise, nous avions prévu cinq rimes (sur le modèle du sonnet traditionnel). Une rime E+ prenait la place des deux derniers C (vers 12 et 13). À l'usage, il nous a semblé plus intéressant de resserrer la rigueur de la composition ».

Cependant on trouvera trois exemples de cette disposition à cinq rimes dans les sonnets : *Mélancolique*, *Capricieux* et *Antérimé*. Cette rime en *E* était présente dans le projet des Oulipolets mais a ensuite disparu. Quant aux manuscrits ils portent tous en marge l'ordre des rimes, comme cela a été reproduit au début des Oulipolets : la construction s'est toujours faite avec un échafaudage, ce qui peut aisément se comprendre. La technique est nouvelle et peut-être pas facilement mémorisable.

Il est en revanche un aspect (essentiel) du sonnet que Bens s'attache à respecter scrupuleusement : le dernier vers[21]. Pour Dominique Moncond'huy,

---

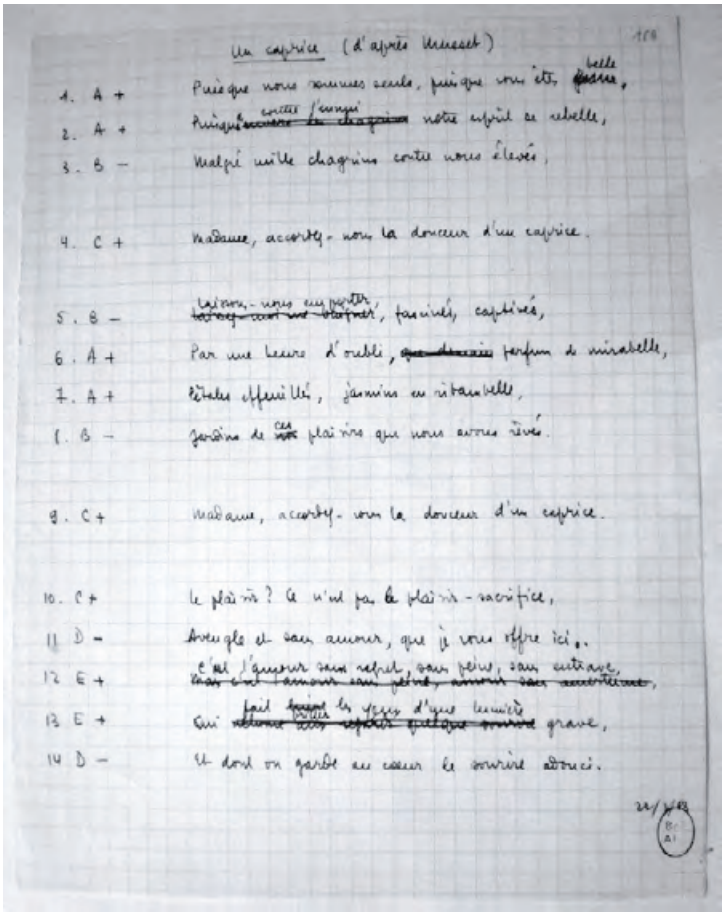
[16] *Ibid.* p. 22.
[17] *Ibid.* p. 23.
[18] Jacques Roubaud, préface à *Soleil du soleil, Anthologie du sonnet français de Marot à Malherbe*, Gallimard, Poésie, 1999 [1re édition POL, 1990], p. 11.
[19] *Ibid*.
[20] Jacques Roubaud, préface à Jacques Bens, *De l'Oulipo et de la Chandelle verte*, *op. cit.* p. 22.
[21] N'oublions pas que c'est lui qui a écrit les derniers vers des premier et second sonnets privilégiés de l'Oulipo « Si la cloche se tait et son terlintintin » et « l'écu de vair et d'or ne dure qu'un matin ».



> Tout nous conduit donc vers la chute du poème, vers ce quatorzième vers si essentiel, où tout se résout, un vers qui doit produire une forme de surprise – laquelle ne saurait cependant être totale, tant on l'attend[22]…

Or le brouillon du poème « Théâtral » (f. 148 daté du 22 mai 1964), contient une petite note en bas de page : « Écrire d'abord les derniers vers et le refrain ». Si je reviendrai plus loin sur le « refrain » je vais m'attarder ici sur « les derniers vers ». L'expression est à prendre ici au sens non pas des derniers vers d'un poème mais au sens le dernier vers des poèmes. Bens s'efforce donc de respecter l'effet de chute tout en résumant la teneur du poème. Il termine *Hargneux* où il se plaint d'être un peu seul face à la

[22] Dominique Moncond'huy, *Le Sonnet*, Gallimard, coll. Folioplus classiques, 2005, p. 194.


Un caprice (d'après Verlaine)

1. A + Puisque notre rencontre accroît, puisque vous êtes, belle,
2. A + Puisque entre l'orage notre esprit se rebelle,
3. B − Malgré mille chagrins contre nous élevés,
4. C + Madame, accordez-nous la douceur d'un caprice.
5. B − Laissez-nous emporter, fascinés, captivés,
6. A + Par une heure d'oubli, perfum de mirabelle,
7. A + Étoiles offensées, jasmins en ritournelle,
8. B − Jardins de ces plaisirs que nous avons rêvés.
9. C + Madame, accordez-nous la douceur d'un caprice.
10. C + Le plaisir ? Ce n'est pas le plaisir-sacrifice,
11. D − Aveugle et sans amour, que je vous offre ici.
12. E + C'est l'amour sans regret, sans peine, sans entrave,
13. E + Qui fait frémir les yeux d'une lumière grave,
14. D − Et dont on garde au cœur le sourire adouci.

22/03

Bl. A1

foule par : « Hélas, je vais bientôt me compter sur un doigt », *Moderniste* par : « La lumière est là-bas ! et là-bas !! c'est demain !!! », *Ensoleillé* : « Et brûle sans fumée la poudre aux yeux qu'ils ont », le V de 2004 : « Et le silence obscur d'une intime clameur ». (J'ai essayé de trouver les exemples qui fonctionnaient le mieux seuls, ce qui est un peu une gageure pour une chute. Mais je ne pouvais pas non plus lire ou présenter les sonnets entiers…) Et le dernier vers est donc, avec le refrain et l'ordre des rimes, le socle sur lequel Bens va construire ses sonnets. Il s'agit en fait d'un canevas assez précis.

Mais cette composition, peut-être plus rigoureuse que celle du sonnet, Bens s'y conforme *a priori* sans trop de difficultés. Cela dit les clinamens dont il parle à propos de la 5e rime sont-ils liés à la volonté de « resserrer la rigueur de la composition » ou à la difficulté d'intégrer une nouvelle rime ?

En revanche la pratique et le respect de l'alexandrin (autre vrai faux invariable du sonnet, mais qu'on respecte une fois qu'on l'a choisi comme mètre du poème) sont parfois aléatoires. Il n'hésite pas à ajouter des syllabes pour retomber sur ses pieds : « C'est de tous les plaisirs, le plus dé-délectable » (*Gratitudinaire*) ou « Ni les bras, ni le poil, ni-ni l'impertinence » (*Ultime*), ce dernier vers écrit sans ratures ! (f. 122). On peut certes y voir une conséquence de la rapidité avec laquelle les textes ont été écrits mais aussi une certaine forme de désinvolture et une forme d'ironie. (De la même façon il écrira « odi-eux » pour bien marquer la diérèse dans Hargneux). Il paraît en effet difficile de croire que Bens ait bâclé un travail destiné à la publication : il s'est en effet toujours plus considéré comme un « artisan » que comme un artiste, ce qui suppose d'une part l'amour du travail bien fait et d'autre part un grand respect pour ses lecteurs.

Quoi qu'il en soit, il a choisi de ne garder de la structure initiale du sonnet que les « invariables » les plus fréquents qui l'intéressaient (les 14 vers, la chute au dernier vers, l'alexandrin), créant pour le reste sa propre structure.

3 Le refrain

Il est donc temps de revenir, comme promis, sur le « refrain ». Bens a, nous l'avons vu en introduction, une conception de la poésie qui la rapproche de la chanson. Ses deux autres recueils publiés chez Gallimard sont, l'un intitulé *Chanson vécue*, l'autre composé en douze chants : c'est *Retour au pays*. Bens va donc s'essayer au sonnet en chanson.

Au premier abord, cela n'a rien d'évident et comme le dit Roubaud « on est bien obligé de constater que la forme-sonnet n'encourage guère le *refrain*[23] ». Mais Bens est « légèrement pervers » et après avoir écrit dans la présentation :

> Le vers 4 et le vers 9 doivent être identiques, ou ne différer que par un léger détail, afin de jouer le rôle d'un refrain. Leur situation isolée impose une fonction particulière,

il précise dans la « Technologie » qu'il a « vite observé que les deux strophes à vers unique […] devaient se comporter comme une sorte de refrain », avant d'ajouter : « Le vers 4 et le vers 9 sont, en principe, identiques. Mais nous estimons préférable de les voir légèrement différer ». Effectivement une reprise à l'identique n'aurait d'intérêt que rythmique et serait sans surprise. Or ce que Bens veut faire c'est mettre dans ses sonnets un autre

[23] Jacques Roubaud, préface à Jacques Bens, *De l'Oulipo et de la Chandelle verte*, *op. cit.* p. 22.

effet de chute : on attend du dernier vers d'un sonnet qu'il nous surprenne tout en sachant à quoi nous attendre. Et il réussit à faire la même chose avec un autre procédé, celui de la variation entre les vers 4 et 9.

Mais comment un écrivain « légèrement pervers » va-t-il s'accommoder de la légère différence entre les vers 4 et 9 ? Avec perversité bien sûr : il va utiliser une échelle complète dans les variations. La plus légère est celle de *Fiscal* : « Car, cette année, l'État n'y va pas de main morte » devient « (Car, cette année, l'État n'y va pas de main morte) » : seule la parenthèse intervient, ce qui fait une différence perceptible uniquement à l'écrit. Celle de *Capricieux* est remarquable : « Madame, accordez-nous la douceur d'un caprice » devient « Madame, accordez-vous la douceur d'un caprice ». Une seule lettre suffit à changer le sens de la phrase. De plus cela correspond à l'alternance et aux changements continuels de pronoms que l'on voit dans le poème et dans le manuscrit. Changement minimum aussi dans *Amoureux* : « Tant l'eau de tes regards trouble et glace mon sang » qui devient « Mais l'eau de tes regards trouble et glace mon sang » et *Obscur* « Nous aurons des tombeaux remplis d'odeurs funestes » devient : « Ils auront des tombeaux remplis d'odeurs funestes ».

D'autres variations procèdent d'une habile opposition : « Car, qu'on le veuille ou non, le présent nous emporte » devient « Car, qu'on le veuille ou non, le futur nous emporte » dans *Moderniste* et surtout dans *Antérimé :* « Faut-il vous espérer pour supporter cela ! » devient « Faut-il vous supporter pour espérer cela ? » Mis à part la ponctuation aucun mot n'est changé : leur ordre est simplement inversé (mais on garde la césure à l'hémistiche), ce qui permet de conserver à la fois les post-rimes et les antérimes.

Un autre, celle de Patient, elle aussi remarquable, joue à la fois sur les variations visuelles et sonores : « Mais le ciel reste bleu et l'horloge, muette » devient « Mais ton œil reste bleu et ta gorge, muette ». Le rythme du vers est respecté et la paronymie fonctionne parfaitement, associée ici à la presque homographie ciel / œil.

En revanche d'autres sont assez fortes : *Treizième* : « Je ne suis pas superstitieux, mais tout de même » / « Pour moi, je n'en crois rien, non-non, mais tout de même », *Gastronome* : « Si le corps vaut l'esprit, le ventre vaut le cœur » / « Quand l'estomac est plein, on a du ventre au cœur » et surtout *Descriptif* : « Et de Méduse, là, n'est-ce point le regard » / « Voilà le second sens secret de ce regard » et *Hargneux* « Tâchez d'en profiter, ils ne dureront guère » / « L'accent de mon pays ne me survivra guère ». Nous sommes bien loin ici du « léger détail » par lequel ces vers devraient différer !

Quoi qu'il en soit cela m'amène à faire deux remarques. La première est liée à une précision de Bens lui-même. En « versificateur nostalgique et obstiné[24] » il sait qu'une rime, pour fonctionner, doit bénéficier du facteur de la proximité. Il dit donc que cette « notion de proximité est sans valeur dans le cas des vers 4 et 9 qui jouent le rôle d'un refrain, non de deux rimes ». Or cela n'est pas évident quand seul le mot de la rime est repris d'un vers à l'autre, comme c'est le cas pour *Descriptif* et *Hargneux*. La seconde est liée à la façon (ou du moins à ma façon, j'extrapole…) de lire ces sonnets, ou du moins de les relire (je ne me souviens de quelle manière s'est effectuée ma déjà lointaine première lecture). J'ai remarqué qu'après avoir lu le vers 9 je relisais toujours le vers 4 avant de lire le vers 10 (il m'arrive même parfois en les parcourant de ne lire que les vers 4 et 9). Et effectivement les deux vers sont trop éloignés pour qu'on puisse se souvenir du premier et bien repérer les variations. On revient donc ici à l'étymologie du mot « refrain », telle que la rappelle Charpentreau : « ce mot vient de *refraindre*, « briser ». Le refrain est ce qui brise la continuité d'une chanson, d'un poème[25]… »

La lecture devient aussi une sorte de jeu, du type « repérez les erreurs », qui permet d'apprécier les variations. Et le principe de la lecture linéaire et fluide, *a priori* essentiel pour la plupart des textes et *a fortiori* pour le sonnet qui fonctionne sur la chute, se trouve ici (volontairement) mis à mal par Bens. Rappelons-nous ce qu'il disait à la séance de l'Oulipo du 22-2-63 à propos de la mise en page des poèmes, mais qui peut s'appliquer ici à l'ordre de lecture : « Sur une seule page, on peut avoir des successions différentes, comme l'aveugle explore la statue dans divers sens[26] ». Cela me semble ici pouvoir s'appliquer non pas à la page, mais au poème lui-même. La lecture devient en quelque sorte potentielle.

Il s'agit ici de la véritable innovation de Bens : l'utilisation de π permet d'avoir deux vers isolés qui fonctionnent en refrain et d'enrichir le sonnet, et surtout Bens reste proche de la chanson, d'un rythme qu'il affectionne. Mais l'idée d'en faire un faux refrain change complètement le processus de lecture. Il a ajouté une contrainte à une forme fixe déjà existante : il en a changé complètement la structure. Le lecteur habitué au sonnet perd ses habitudes et ses repères. C'est donc avec ce refrain que l'on a peut-être vraiment ce que Roubaud appelle l'anti-sonnet.

[24] Jacques Roubaud, préface à Jacques Bens, *De l'Oulipo et de la Chandelle verte*, *op. cit.* p. 19.
[25] Jacques Charpentreau , *Dictionnaire de la poésie française*, Fayard, 2006, p. 841.
[26] In Jacques Bens, *L'Oulipo genèse de l'Oulipo 1960-1963*, *op. cit.* p. 205.

Conclusion

L'originalité et l'invention dont a fait preuve Bens n'auront pas beaucoup d'influence sur la postérité de ses sonnets, qui ne sont guère sortis des cercles oulipiens. Ils n'ont en tout cas pas plu aux mathématiciens. Roubaud s'obstine sur l'appellation, Jean-Paul Delahaye trouve que « la contrainte n'est pas très forte, et même décevante, car elle ne tient aucun compte du fait que π a une infinité de décimales[27] » et le numéro de *Tangente* les ignore. Quelques amateurs de poésie les apprécient cependant, voire les comprennent. Ainsi Serge Brindeau remarque qu'avec ses sonnets « Jacques Bens n'est pas loin, bien souvent, de succomber au chant[28] ». Et si Jacques Charpentreau commence par une remarque qui peut paraître sibylline : « Cette aimable plaisanterie vaut ce que vaut le talent du poète[29] » il prend soin d'ajouter dans un autre article qu'il s'agit de « petits chefs-d'œuvre d'humour et de délicatesse[30] ».

Il faut toutefois préciser que Bens ne fit pas grand-chose pour la postérité de ses sonnets, modestie oblige. Charpentreau, toujours lui, nous dit qu'il « alla jusqu'à interdire qu'on reproduise ses *Sonnets irrationnels* […] qu'il estimait sans importance[31] » affirmant « en avoir fini avec ces sottises[32] ».

Et cela nous ramène, ou plutôt nous amène, car je n'ai pas encore traité le sujet, au titre de ma communication. Comment la forme fixe est-elle redevenue contrainte ? Écoutons Roubaud (on en revient toujours à Roubaud) :

> Le *sonnet* ne peut pas être considéré comme une *forme oulipienne*. Cela tient certainement à un caractère des formes traditionnelles que la forme oulipienne n'a pu encore acquérir : celui d'être, en même temps que jeu de langage, non seulement une forme de vie (ce que les meilleurs contraintes oulipiennes sont déjà, quoique, en un sens, dans une perspective essentiellement « familiale ») mais une *forme de vie transmissible*[33].

[27] Jean-Paul Delahaye, *op. cit.* Ce commentaire appelle deux remarques : si Delahaye parle bien dans son livre de « sonnets irrationnels » le seul exemple qu'il en donne est présenté comme « poème irrationnel ». La contrainte du 14 du sonnet semble donc lui avoir échappé. En outre on était parvenu en 2002 à calculer plus de 200 milliards de décimales pour ð. Quel est donc le fou littéraire qui espère vivre assez longtemps pour écrire un poème de 200 milliards de vers, la structure de ð interdisant l'astuce des *Cent mille milliards de poèmes* ?

[28] Serge Brindeau, *La Poésie contemporaine de langue française depuis 1945*, Saint Germain des Prés, 1973, p. 462.

[29] *In* Jacques Charpentreau, *op. cit.* p. 979

[30] *Ibid.* p. 862.

[31] *Ibid.*

[32] *Ibid.* p. 661

[33] Art. cit. p. 85-86.

Bref, Une forme fixe est une contrainte qui a réussi et qui se transmet.

Si personne ne peut discuter du succès du sonnet, personne ne peut malheureusement discuter de l'insuccès des sonnets irrationnels : seul Bens lui-même en a écrit. (Je préfère passer sous silence les quelques exemples que l'on peut trouver sur Internet, leur respect de la contrainte étant plus qu'aléatoire et leur qualité assez médiocre). On peut rêver mélancoliquement sur un autre projet de bande pour le recueil de 1965 qui était : « Une nouvelle forme fixe » (f. 174). Faute de candidats à la reprise Bens n'a, pour l'instant, créé qu'une contrainte…

Université Paris 3

Dominique Chaigne

Les sonnets oulipiens : une forme mémoire

Durant l'Antiquité, la *mnèmè* — que les Romains ont appelé *memoria*, l'une des cinq parties de la *technè rhêtorikè*, permettait que l'auditeur, avant de comprendre ou d'apprécier ce qu'il entendait, se repère. Ce fonds commun, culturel et technique, était supposé connu de tous et l'orateur pouvait, en toute confiance, se reposer sur lui.

Sans aller toutefois dire, comme Gérard Genette, qu'il n'y a pas de texte écrit qui ne soit palimpseste, on peut donc supposer qu'aucune œuvre ne peut s'envisager strictement seule : des traces d'autres y sont mêlées et la non-perception de ces traces menace la portée et l'entreprise qui les dissimule plus ou moins, plus ou moins bien, avec plus ou moins de conviction.

Les Oulipiens fondent, en partie, leur esthétique sur des emprunts aux sonnets des XVI^e^ et XVII^e^ siècles ainsi que le suggèrent, notamment, certains comptes rendus de réunions[1] : leurs sonnets englobent un texte dans un autre, sous une forme littérale — la citation, la reprise, la combinatoire, ou sous une forme moins explicite — l'allusion. Dans tous les cas, la place donnée au texte-source est rendue visible ou suggérée sous la forme de traces qui supposent la perception de rapports auxquels renvoient nécessairement telle ou telle de ses inflexions.

Mais, la trace de ces sonnets anciens suffit-elle, seule, à perpétuer une mémoire du sonnet, quand les Oulipiens s'ingénient, de plus, à multiplier les écarts face à la norme, telle que l'envisage Colletet, notamment, au XVII^e^ siècle ?

[1] Jacques Bens, *L'Oulipo*, *Genèse de l'Oulipo 1960-1963*, *circulaire n°3, circulaire n°4, circulaire n°30, circulaire n° 36*, Le Castor Astral, 2005, p. 33, 40, 194, 243.

Les sonnets oulipiens abondent en références, clins d'œil ou simples mentions de sonnets des XVI^e^ et XVII^e^ siècles. Ils révèlent, en leur sein, la présence de structures ou de *topoï* connus. La *memoria* désigne moins, au premier abord, une seule référence qu'elle n'imprime aux textes une véritable dynamique génétique.

Sans chercher à repérer l'ensemble des influences, certains emprunts, véritables matrices constitutives, vont permettre que se perpétue, parfois, une mémoire quasi-intacte du sonnet du point de vue de son intentionnalité[2].

Les Oulipiens reprennent aux sonnets du XVI^e^ siècle des combinatoires structurelles : il peut s'agir de l'énumération doublée de l'anaphore, telle qu'on la rencontre fréquemment dans *Les Regrets*[3] de Du Bellay. Les formules ainsi mises en vedette permettent d'aiguiser la pointe épigrammatique qui conclut la série de constatations. Une telle clôture piquante ou frappante rappelle le caractère ostensiblement satirique des premiers sonnets. Le sonnet anaphorique « Aller chercher au fond des mers[4] (…) » de Queneau épouse un double mouvement — du macroscopique au microscopique, du possible à l'inouï — avant de conclure de façon surprenante sur une alternative : à l'homme de savourer raisonnablement les trésors du monde ou de sombrer dans un naufrage.

Même reprise structurelle au sein du seizième sonnet, *The petition and Enforcement*[5] de Jacques Roubaud : la litanie que crée l'*ostinato* de l'anaphore relève de l'exhortation amère que renforce la clausule, comme c'est encore, parfois, le cas dans *Les Regrets* : le sonnet consiste en une pétition adressée à Dieu, destinataire symboliquement représenté par la double anaphore érigée graphiquement en lignes verticales. Il s'agit d'une demande répétée mais avortée de chasser la mort qui finit sur la nécessité de se débarrasser du corps de celle qui la renferme.

La reprise anaphorique de la causale « puisque », invoquant autant de raisons de rupture, qui martèle quasiment l'ensemble des vers dans le sonnet *Raisonneur*[6] de Jacques Bens conduit, nécessairement, à mettre en valeur la clausule : la séparation amoureuse envisagée par le « je » au sein du vers 14.

---

[2] Un instrument de réflexion dialectique selon Guillaume Colletet, une « machine à penser » selon Aragon.

[3] Joachim du Bellay, *Les Regrets et autres œuvres poétiques*, sonnets 5, 11, 79, entre autres, édition Jean Gesselin, 1597, p. 12, 15, 69.

[4] Raymond, Queneau, *Courir les rues, Battre la campagne, Fendre les flots*, section *Fendre les flots*, Poésie / Gallimard, 1969, p. 269.

[5] Jacques Roubaud, *La forme d'une ville change plus vite, hélas, que le cœur des humains, section Square des blancs-manteaux, Méditations de la mort, en sonnets, selon le protocole de Joseph Hall*, Poésie / Gallimard, 1983, p. 163.

[6] Jacques Bens, *41 sonnets irrationnels*, Mesnil-sur-l'Estrée, Poésie / Gallimard, 1965, p. 16.

Ailleurs, c'est la surprise provoquée par la pointe finale, effet recommandé par Colletet, qui est suscitée : *Mes Ancêtres* de Queneau consiste en une présentation des ancêtres conquérants du « je » lyrique par un système d'antithèses à la famille royale du Danemark. La comparaison entre l'incipit du poème — reprise du propos tragique de Marcellus à l'acte I, scène 4 de *Hamlet* de Shakespeare « Il y a quelque chose de pourri dans le royaume de Danemark » — et la clausule — l'adage « il faut casser des œufs pour faire une omelette » — crée une dissonance comique. Le matériau noble tragique qui parcourt le sonnet se trouve ruiné par le caractère trivial de la formule finale qui ridiculise la figure d'Hamlet.

La chute « Une plaque de podologue-pédicure » du sonnet 15 de Jacques Roubaud[7] poursuit la même intention : le parcours sensuel du « je » dans la ville de Paris s'achève de manière bien terre à terre.

Ainsi, le sonnet oulipien semble gouverné par un principe d'ordonnancement qui respecte la *dispositio* du sonnet canonique des XVI^e^ et XVII^e^ siècles : une économie d'ensemble tout orientée vers l'effet surprenant que la clausule doit susciter.

D'autres sonnets oulipiens abondent en références à une matière extérieure explicitement ou implicitement convoquée. Les allusions à d'autres œuvres permettent, bien souvent, de filer l'*inventio* du sonnet : certains des *41 sonnets irrationnels* de Jacques Bens reprennent la mythologie altière chers aux auteurs de la Pléiade : les deux strophes à vers unique d'*Amoureux*, « Tant l'eau de tes regards trouble et glace mon sang (…) Mais l'eau de tes regards trouble et glace mon sang » renvoient aux images archétypales pétrarquistes développées, entre autres, au sein d'un sonnet[8] de Ronsard où la même association chaleur amoureuse — eau — glace apparaît : « Quand à longs traits je bois l'amoureuse étincelle / Qui sort de tes beaux yeux (…) Le cœur me bat au sein : ma chaleur naturelle / se refroidit de peur (…) ». *Le patient* évoque l'attente amoureuse du « je » qui ne dispose de l'être aimé que d'un seul « portrait signé Photopaton ». Il reprend, semble-t-il, la topique du portrait néo-platonicien dont regorgent *Les Amours*[9], pâle copie qui ne permet pas au « je » d'accéder à la Beauté de Cassandre. La traversée maritime engagée dans *Océanique* à dessein de rencontrer la femme aimée rappelle le motif du voyage poétique renaissant tel qu'il est développé au sein du sonnet « Dedans les flots d'Amour, je n'ai point de support[10] » ou tel qu'on le retrouve dans la poésie des périples

[7] Jacques Roubaud, *La forme d'une ville change plus vite, hélas, que le cœur des humains*, *op. cit.*, p. 113.
[8] Pierre de Ronsard, *Les Amours*, section *Le Premier livre des sonnets pour Hélène*, sonnet II, Poésie / Gallimard, 1978, p 231.
[9] *Ibid.*, p. 104.
[10] *Ibid.*, p. 254.

de Du Bellay. Enfin, c'est sur le lieu commun du *Theatrum mundi* que le poème *Masqué*[11] est filé. La réécriture n'est pas seulement thématique dans la mesure où Jacques Bens va jusqu'à jouer sur une autoréférentialité implicite[12] avec le sonnet « Qui sont, qui sont ceux-là, dont le cœur idôlatre[13] » de Jean de Sponde.

Mais les références sont parodie de *memoria* : le poète joue la carte de la facétie voire de l'insolence en trivialisant les hypotextes pour les adapter aux sonnets modernes. La plupart du temps, il puise dans ses prédécesseurs des éléments ressortissant au style élevé qu'il accole à d'autres plus familiers ou plus modernes. C'est ainsi, par exemple, que la mise en scène qui donne lieu à l'attente quasi désespérée de la femme aimée dans *Patient* prête à sourire : l'ambigüité de la formule « C'est dans le Beaujolais que j'attends ta venue », entre indication géographique et aveu d'enivrement bachique que confirme un vers à double entente « Ça me fait des frémissements dans la luette », crée un effet humoristique. Parfois, c'est l'autoréférence, elle-même, qui est vidée de toute noblesse quand Bens fusionne des thèmes antagonistes, monde des Idées platoniciennes et son reflet moderne, « (…) le Photopaton (…) ».

Les sonnets de la section *Fendre les flots* de Queneau jouent, semble-t-il, avec ceux de Du Bellay et de Pierre de Marbeuf, en les modifiant. Il isole leurs thèmes les plus importants, les abrège, les recolle en les accumulant : si l'influence d'Homère est évidente, notamment dans l'économie d'ensemble du recueil qui consiste en une véritable odyssée, les références à Du Bellay n'en sont pas moins prégnantes. Queneau puise sa matière dans les inventions textuelles de ce devancier et donne, ainsi, à certains de ses sonnets une identité empruntée. Même si le contexte de l'*inventio* diffère, on trouve en marge des histoires que tisse chaque sonnet des reprises à l'état de bribes : le titre du sonnet *Le voyage au long cours*[14] fait écho à l'incipit du sonnet 26 des *Regrets* « Si celui qui s'apprête à faire un long voyage ». Le motif des sirènes[15] exploité par Du Bellay constitue un clin d'œil du sonnet *La sirène éliminable*[16] de Queneau dans lequel le poète évoque la rencontre du « je » et d'une chanteuse primée par le conservatoire :

[11] Jacques Bens, *41 sonnets irrationnels*, *op. cit.*, p. 28.
[12] On a pu relever l'utilisation commune des termes « masque » et « albâtre ».
[13] Jean de Sponde, *Œuvres littéraires,* section *Sonnets sur la mort*, Genève, Librairie Droz, 1978.
[14] Raymond Queneau, *Courir les rues, battre la campagne, fendre les flots,* section *Fendre les flots*, « Le voyage au long cours », *op. cit.*, p. 27.
[15] Joachim Du Bellay, *Les Regrets et autres œuvres poétiques*, *op. cit.*, sonnet 26, 88 et 130, entre autres, p.22, 53, 74.
[16] Raymond Queneau, *Courir les rues, battre la campagne, fendre les flots*, *op. cit,* p. 276.

« Je ne sais qui chantonne à l'ombre du balcon
C'est un chant de sirène ou bien de vieux croûton
(…)
Si c'est une sirène alors serai surpris »

La présence de Pierre de Marbeuf est perceptible à travers le recours à de nombreux termes empruntés au sonnet « Et la mer et l'amour ont l'amer pour partage[17] » adressé à Philis. La paronomase « Et la mer et l'amour ont l'amour pour partage » se retrouve, de façon raccourcie au sein du sonnet *L'amer*[18], en « Sur la mer naviguant on cherche quelque amer ». On retrouve le même jeu de mots à la rime « l'amer / la mer » du sonnet *Marée de solstice*[19] et l'association phonique créée par Marbeuf « la mer, l'amer, larmes » est présente dans *Pyrotechnie portuaire*[20].

La pratique mise en œuvre relève, en fait, du collage : dans l'espace du sonnet oulipien plusieurs énoncés de sonnets antérieurs se croisent et se neutralisent. Bien souvent, les sonnets des XVI^e^ et XVII^e^ siècles donnent lieu à des emprunts si isolés, si abrégés que le lecteur ne parvient plus à rapporter tel détail structurel ou thématique à son homologue dans le texte-source. Le sonnet canonique et ses impératifs compositionnels paraissent ainsi dilués au nom de greffes ou de prélèvements ponctuels et détournés.

Il semblerait, en fait, que les Oulipiens s'appliquent à perpétuer une mémoire plus rhétorique que formelle des sonnets antérieurs : les emprunts ne portent pas forcément sur une reprise de tout ou partie de ses traits canoniques.

La contrainte du sonnet monovocalique illustrée, entre autres, par Harry Mathews le confirme. En remplaçant toutes les voyelles du sonnet ronsardien « Quand vous serez bien vieille, au soir, à la chandelle[21] » par des /a/, comme suit :

Quand vas saras bian viaille, a soir a la chandalla,
Assaz apras da fa, davadant at falant,
Daraz chantant mas vars, an vas amarvaillant :
« Ransard ma çalabrat da tamps qua j'atas balla. »
Lars vas n'araz sarvant ayant talla navalla,
Dajà sas la labar a dama sammaillant,
Qua a broua da man nam na s'ailla ravaillant,
Banassant vatre nam da laänge ammartalla.

[17] Pierre de Marbeuf, *Recueil des vers*, Rouen, Société Rouennaise de Bibliophiles, 1897.
[18] Raymond Queneau, *Courir les rues, battre la campagne, fendre les flots*, *op.cit.*, page 271.
[19] *Ibid.*, p. 269.
[20] *Ibid.*, p. 273.
[21] Pierre de Ronsard, *Les Amours*, *op. cit.*, page 254.

Ja sara sas la tarra, at fantâme sans as
Par las ambras martas ja prandra man rapas ;
Vas saraz a faya ane viaille accrapa,
Ragrattant man amar at vatre fiar dadan.
Vavaz, sa m'an crayaz, n'attandaz a daman
Caillaz das ajard'hua la rasas da la va[22].

le poète aboutit à un texte imitatif sans que les contraintes définitoires du sonnet ne soient respectées. Le système rimique initial, régulier dans le respect de la disposition marotique, disparaît. L'alternance significative, dans les quatrains où il est question d'Hélène, entre rimes féminines embrassant les masculines, et la présence de rimes masculines suivies au sein des tercets en accord avec ce dont elles parlent — le poète — sont rendues impossibles par la nature de la contrainte. Il en est de même au plan métrique : la règle d'élision du e muet ne s'appliquant, évidemment, pas au /a/, le poème alterne des vers différents. La matière élevée du sonnet-support — l'immortalité que prodigue la poésie — est minée, enfin, par la bizarrerie née de l'orthographe des mots. Le sonnet-source donne lieu à un pur objet linguistique, est prétexte à la genèse d'une langue. On pourrait objecter que le *Sonnet en langue inconnue*[23] de Marc Papillon de Lasphrise :

Cerdis zerom deronty toulpinye,
Purois harlins linor orifieux,
Tictic falo mien estolieux,
Leulfiditous lafar relonglotye.

Gerefeluz tourdom redassinye;
Ervidion tecar doludrieux,
Gesdoliou nerset bacincieux,
Arlas destol osart lurafirie.

Tast derurly tast qu'en derontrian,
Tast deportultast fal minadian,
Tast tast causus renula dulpissouistre

Ladimirail reledra furvioux,
C'est mon secret, ma Mignonne aux yeux doulx,
Qu'autre que toy ne sçauroit reconnoistre.

[22] Harry Mathews, « sonnet monovocalique : Ronsard », *OuLiPo*, saison 2004-2005 / Les jeudis. [http://www.oulipo.net/document19286.html].
[23] Marc Papillon de Lasphrise, *Les premières œuvres poétiques*, sonnet LXXI, Paris, édition Jean Gesselin, 1597, p. 459.

pour régulier qu'il est dans son respect artificiel du schéma rimique marotique, figure, lui aussi, comme une trace de sonnet dans son intentionnalité : mais rien de tel. Ce sonnet d'amour évince le lecteur au profit d'un destinataire exclusif, la femme aimée. L'ensemble se développe sur une rhétorique du secret à travers la constitution d'une langue étrangère qui affiche une pseudo-grammaire dans l'opposition nom propre / nom commun, dans l'utilisation de termes comparables par leur finale à un système casuel, dans la répétition, enfin, de la particule « Tast » qui mime la subordonnée comparative latine. Ce texte affiche donc son statut d'œuvre seconde, de variation à partir d'un modèle linguistique existant sur lequel il joue. Ce sonnet est, donc, copie d'un langage qui maintient dans une relation d'incertitude face au sens, au jeu et qui engage le lecteur dans une posture d'illusionniste se livrant aux caprices de son imagination.

Parfois, les sonnets des XVI^e^ et XVII^e^ sont seuls prétextes à un prélèvement rhétorique : ils ne constituent, alors, qu'un support génétique offrant un éventail de procédés ornementaux, sans que ceux-ci ne soient subordonnés aux exigences compositionnelles de la forme. Si la figure de l'accumulation nominale crée parfois une forme d'harmonie jusqu'à la tension finale ou oblige à percevoir un rapport logique dans le tissu argumentatif enfoui du poème que renforce la clausule, le procédé, dans certains sonnets oulipiens, perd en vigueur démonstrative : dans *Le sonnet-poubelle* d'Hervé le Tellier, la série d'accumulations nominales crée l'image d'un lendemain de fête arrosée ou d'un laisser-aller plus qu'elle n'induit le sens de la clausule, une situation amoureuse contrariée :

> Une maxi d'Évian qui prend toute la place,
> Un pot de marmelade, vide, à l'orange amère,
> Un reste de pizza tout à fait dégueulasse
> Une boîte de thon, du pain rassis d'hier,
>
> Une publicité pour un hypermarché,
> Le magazin' télé de la semain' dernière
> Du jambon sous blister (la date est dépassée)
> Un pot de fromajblanc, deux canettes de bière,
>
> Une bouteille d'huile, colza ou tournesol,
> Un tube de cachets (du paracétamol)
> Un de marque Juva, de vitamine C
>
> Garantissant « Tonus pour toute la journée »
> Une envelopp' froissée où j'ai écrit ton nom,
> Et dedans des mots tristes qui demandent pardon.

La figure ne fonctionne pas comme une réelle assise permettant que se développe un raisonnement syllogistique.

Cet exemple aussi ponctuel qu'il paraît ne regroupe, bien évidemment, pas l'ensemble des pratiques oulipiennes mais tend à souligner combien le sonnet des XVI^e^ et XVII^e^ siècles figure à l'état de traces rhétoriques, quand elles ne sont pas uniquement lexicales. Les poèmes fondus de Michelle Grangaud, sont élaborés à partir de la synthèse des sonnets des *Regrets*, entre autres, dont le lecteur ne perçoit que de vagues réminiscences. Nous en citons deux :

> De journaux divers
> De secret, de noms, de vers,
> J'écris l'aventure.
>
> Je suis, par les champs
> Une trace, cœur battant
> De peine, et par force.

Si, le sonnet canonique des XVI^e^ et XVII^e^ siècles figure, parfois, dans l'œuvre oulipienne à l'état de traces ou de bribes textuels c'est que, peut-être, les poètes cherchent à trouver, pour constituer une mémoire du sonnet, un espace qui, lui permettant de se déployer, puis de se fixer, serait aussi le lieu de sa réinvention et de sa perpétuation.

Le sonnet oulipien, à force de transformations par rapport à un modèle canonique, ne permet plus, parfois, d'être, immédiatement, identifiable comme tel, et les traces de sonnets antérieurs qui le constituent ponctuellement ne suffisent pas non plus à le rattacher nécessairement à une tradition.

Toutefois, un tel constat ne vaut même pas dans une perspective d'étude synchronique du sonnet : de nombreux sonnets du XVII^e^ siècle jouent sur une rhétorique de la violation ludique à tel point que les critères de reconnaissance formelle paraissent dépassés : le seul nombre de vers ne peut permettre d'identifier un sonnet. Guillaume Colletet compose quatorze poèmes de quatorze vers chacun sous le titre déroutant *Le quatorzain burlesque*. Deux textes de Pontus de Tyard, désignés comme épigrammes, pourraient, en l'absence de tout titre, fonctionner, pour un lecteur moderne, comme de vrais sonnets. D'autres, ne comportant pas quatorze vers, sont considérés comme des sonnets dont le poème de treize vers « Fagoté plaisamment comme un vrai Simonnet » de Saint-Amant ou la pratique du sonnet en quinze vers issue du *sonetto caudato* au XIII^e^ siècle en Italie. Le critère de l'*inventio* n'est pas non plus toujours opérant : alors que les textes théoriques des XVI^e^ et XVII^e^ siècles soulignent le caractère

élevé de la matière dévolue au sonnet, de nombreux écarts se rencontrent, ne serait-ce qu'à travers l'évocation du bordel[24] que nous fait visiter Saint-Amant. L'ordonnancement syllogistique imposé à la structure du sonnet est, lui aussi, abandonné au nom d'une plus grande souplesse compositionnelle dès le premier XVII^e siècle.

Les Oulipiens multiplient aussi de tels écarts face à une norme. Ce qui est requis désormais du lecteur, ce n'est pas qu'il soit forcément un lecteur cultivé sachant repérer les références avouées, les influences tues ou des critères canoniques de reconnaissance ; c'est d'être un lecteur oulipien, c'est-à-dire un lecteur qui ait présente à l'esprit, le temps de sa lecture tout au moins, la totalité de l'œuvre en laquelle gît toute la mémoire nécessaire à sa propre compréhension. Le sonnet oulipien exige, pour une lecture pertinente, que celui qui l'approche troque sa mémoire culturelle contre celle de l'œuvre, véritable espace de création du sonnet.

Les Oulipiens mettent, ainsi, en place des points de repère qui vont permettre que se constitue une *memoria* de l'œuvre et, partant, des sonnets qui l'accueillent.

Parmi eux, figurent des critères externes qui assurent une cohésion entre textes et lecteurs : le premier lieu de mémoire oulipien est le péritexte[25] qui permet de révéler le choix d'une essence poétique et de faire appréhender ses fonctionnements. Sans les indications, sans la règle du jeu qui ouvre le recueil de Michelle Grangaud, *Poèmes fondus*[26], qui retrouverait Du Bellay dans ses haïkus ? De même, le titre et la préface aux *41 sonnets irrationnels* de Jacques Bens à travers laquelle la procédure définitionnelle[27] initiale tend à engager le lecteur dans un dispositif autoréférentiel de déchiffrement du sonnet.

Parfois plus globalement, la lecture des sonnets oulipiens suppose la constitution d'une mémoire, que tissent des liens intertextuels d'un sonnet à l'autre, d'une œuvre à l'autre, d'un auteur à l'autre, nécessaire à une compréhension globale. La succession des sonnets *Amoureux* et *Patient*[28] de Jacques Bens compose un diptyque qui trace les étapes d'une histoire amoureuse contrariée : l'attente désespérée d'une visite de la femme aimée — second

[24] Saint-Amant, *Œuvres poétiques*, « Entrer dans le bordel d'une démarche grave, (…) », Vialetay, 1968.
[25] Gérard Genette dans *Seuils* définit le péritexte comme une catégorie d'éléments situés « autour du texte, dans l'espace du même volume, comme le titre ou la préface, et parfois insérés dans les interstices du texte, comme les titres des chapitres ou certaines notes », 1987.
[26] Michelle Grangaud, *Poèmes fondus*, P.O.L. éditeur, 1997, 128 pages.
[27] « *Nous appelons* Sonnet irrationnel *un poème à forme fixe, de quatorze vers (d'où, le substantif sonnet), dont la structure s'appuie sur le nombre pi(d'où, l'adjectif* irrationnel*) ; […]* », Jacques Bens, *41 sonnets irrationnels*, op.cit., p. 9.
[28] Jacques Bens, *41 sonnets irrationnels*, op. cit, *Amoureux*, *Patient*, pages 21 et 22.

sonnet — se trouve éclairée par le précédent sonnet qui révèle le coup de foudre du seul « je ». Ce procédé de liaison oriente le sonnet vers un processus de lecture quasi romanesque : chaque poème, par l'intensité dramatique qui le parcourt, constitue le chapitre d'une histoire en train de se lire.

— Ailleurs, deux sonnets de Jacques Roubaud, *The entrance*[29] et *The petition and Enforcement*, reposent sur un système binaire qu'il est nécessaire d'appréhender : le glissement de l'anaphore « Mort » de la sixième syllabe — au premier sonnet, à la douzième — pour le second, comme pour mieux exclure la mort du corps poétique, dessine aussi l'impossibilité constitutive de chasser le référent :

> À l'entrée de la Mort, où tu entres, désentre,
> Décentre de la Mort la démence et le sens,
> Du senti de la Mort t'absente, et te ressente,
> Consente de la Mort la constance Constance.
> Ecarté de la Mort, contente-toi, repente
> Sur la pente de Mort, de sa Lampe, sa trempe,
> Rampe-toi vers la Mort, et l'accède, et l'accente,
> Contemple-toi de Mort l'indécence, le temple.
> À l'orée de la Mort qui te porte, déporte,
> Emporte-toi la Mort, amphores ou comportes,
> Farouche-toi la Mort, la sans-souche, sans bouche.
> À l'Effrai de la Mort, dépêche-toi, dépêle,
> Au Décri de la Mort, abaisse-toi, rappelle
> Du Tout frayé la Mort qui te touche, te couche.
>
> Effacez cette nuit investie de sa Mort
> Effacez ce matin complaisant à sa Mort
> Effacez cette porte étanche de sa Mort
> Effacez cette chambre éparse de sa Mort.
> Effacez ces rideaux du travers de sa Mort
> Effacez ce réveil habité de sa Mort
> Effacez ces miroirs nuageux de sa Mort
> Effacez ce soleil du plancher de sa Mort.
> Effacez cette main attiédie dans sa Mort
> Effacez cette bouche empoisonnée de Mort
> Effacez ce regard lignifié de Mort.
> Enfoncez cette Mort, enfouissez cette Mort
> Effrayez cette Mort, atterrez cette Mort
> Emportez cette Morte où persiste sa Mort.

[29] Jacques Roubaud, *La forme d'une ville change, hélas, plus vite que le cœur des humains*, op. cit, pages 148 et 163.

Ce couple forme un triptyque avec le neuvième sonnet[30] qui fonctionne sur une rhétorique de l'indicible :

> Comme chevelure : sombre comme front : noir
> Comme œil : noir et œil : noir comme cils : noirs et cou :
> Sombre comme bouche : d'ombre comme dent : dou
> Ce double : lèvre : noire comme joue : noire
> Comme dos : sombre comme aisselles : sombres : noires
> Comme seins : sombres seinssiens : sombressombres : doux
> Comme peau : sombre comme fesses : sombres sous
> Étoffe noire comme poils : noirs autour noir
>
> Du comme sombre ou bas sombre du ventre : sombres
> Cuisses d'ombre : noire de genoux comme d'ombres
> De mains : d'ombres de mains : noires de mains : du sombre
> Du noir du comme noir des os : sombres des ombres
> Comme l'allongement : sombre dans la nuit : sombre
> Comme ta Mort : sombre comme sombre comme : rien.

Les reprises anaphoriques à valeur explicative tentent d'approcher le sens de la mort dans un jeu d'énumérations paradigmatique et syntagmatique qui se résout en formule tautologique vide.

Le recueil poétique *La forme d'une ville change plus vite, hélas, que le cœur des humains*[31] joue sur un système de références à l'œuvre dans *Courir les rues* de Queneau. La filiation est clairement avouée, ne serait-ce que dans le préfixe itératif du titre de la première section, *Recourir les rues*. Les textes de Roubaud se lisent à la lumière de ceux de Queneau comme le marquent les indices de circulation d'une œuvre à l'autre : « D'après Raymond Queneau[32] », « ses statues dont Raymond Queneau dresse une liste quasi exhaustive dans *Courir les rues* (un livre de poèmes de cet auteur[33]). », Queneau en novembre, « pourtant je ne pense pas que Réda lui prête grande attention / dans *Les ruines de Paris* / ni Queneau dans *Courir les rues*[34] ». Le lecteur se trouve ainsi amené à situer les événements du texte, à élucider ses détails par une série d'autres œuvres dont il ne peut être qu'une variation. Sa mémoire culturelle est, donc, troquée contre celle enfantée peu à peu, au fil des reprises par l'œuvre oulipienne.

---

[30] *Ibid.*, *The Comparisons*, page 156.
[31] Jacques Roubaud, *La forme d'une ville change, hélas, plus vite que le cœur des humains*, op.cit.
[32] Jacques Roubaud, *La forme d'une ville change, hélas, plus vite que le cœur des humains*, section *Recourir les rues*, *Paris*, op.cit., page 11.
[33] *Ibid.*, *Arrondissements*, pages 23-27.
[34] *Ibid.*, *Poème de tour Eiffel*, pages 51-52.

C'est ainsi que la *dispositio* fait l'objet d'une élaboration quasi mnémonique : le sonnet oulipien fonctionne, bien souvent, sur le retour du même. La sériation mathématique se lit, notamment, dans le choix des titres, *XX sonnets*[35], *Cent mille milliards de poèmes*[36], parfois dans l'ordonnancement du sonnet : la disposition strophique choisie par Jacques Bens[37], à partir de l'irrationnel *pi*, permet d'isoler deux vers qui vont jouer le rôle d'un refrain. Le refrain peut-être, aussi, considéré comme indice mémoriel de l'économie d'ensemble du sonnet qui l'accueille. Par la modulation qui en infléchit le sens d'un vers à l'autre, il synthétise les étapes du drame qui se joue au cœur du sonnet : le passage du « Tant l'eau de tes regards trouble et glace mon sang » à « Mais l'eau de tes regards trouble et glace mon sang[38] » crée une rupture entre aveu, évoqué au sein du tercet, et insatisfaction que les strophes enchâssantes mettent en œuvre. Le refrain image ainsi la composition.

L'*elocutio*, enfin, est, bien sûr elle aussi, matière à repères autotextuels : la façon de dire, de dire comme il faut l'avènement d'un nouveau sonnet semblent être au cœur de la réflexion esthétique des Oulipiens. En ce sens, la totalité de leur entreprise peut être envisagée comme un cycle immense de variations, de tâtonnements linguistiques destinés à la constitution d'une nouvelle langue, seule capable de dire le sonnet. La pierre qui se transforme en galet[39] sous l'action du ru, chez Queneau, peut se lire comme une métaphore métadiscursive : chaque sonnet est un galet-poème qui renaît sans fin dans le flot d'eau primaire. Dans l'œuvre de Jacques Roubaud, le sonnet advient de la constitution d'un alphabet[40], d'une typographie mêlant lettres gothiques, lettres latines[41], d'une voix qui tente de s'assurer une articulation face à un flot paronomastique[42] :

---

[35] Jacques Roubaud, *La forme d'une ville change, hélas, plus vite que le cœur des humains, XX sonnets*, *op. cit.*
[36] Raymond Queneau.
[37] Jacques Bens, *41 sonnets irrationnels*, *op. cit.*
[38] *Ibid.*, *Amoureux*, page 12.
[39] Raymond Queneau, *Courir les rues, battre la campagne, fendre les flots*, section *Fendre les Flots*, « La rhétorique des marées », op.cit., p. 231.
[40] Jacques Roubaud, *La forme d'une ville change, hélas, plus vite que le cœur des humains*, section XX, *Maison de la radio, op. cit.,* page 114.
[41] *Ibid.*, *Rue Bobillot*, page 111.
[42] Jacques Roubaud, *La forme d'une ville change, hélas, plus vite que le cœur des humains*, section *Square des Blancs-Manteaux*, *The division*, *op. cit.*, page 150.

Houmous humus et boue et rebut brusque et brute
Humble humide blutée en lourdes sourdes tourbes
Terre, terre atterrée, en couches croûtes courbes
Muette mate mêlée et chuintante de chute.

Acre vrac avalé d'avare veule havre
Crade cave cardé crevé cravaté hâve
Corps encore correct lavé de bile et bave
Corps de grave aggravé en la Terre, Cadavre.

Et divise la mort les Corps qu'elle incorpore
Vide les évidant leurs jambes et leurs yeux
Leurs structures leurs os leurs langues et leurs formes

Indivise la Mort les crânes les poussières
Et resserre la Mort dans ses sacs dans ses serres
Dans sa coupe de Terre une masse d'instants.

Le lecteur se trouve, ainsi, confronté à une mémoire de la langue dont la perpétuation figure comme enjeu quasi essentialiste et définitoire du sonnet. Certains sonnettistes du XVII^e^ siècle, on pense à certains poèmes de Marc Papillon de Lasphrise qui sont copies d'une langue[43], l'avaient déjà, peut-être, pressenti mais encore à l'état de traces.

Finalement, ce qui est banni du sonnet oulipien, c'est la mémoire extérieure, parce qu'elle est souvent de convention. Les quelques présences empruntées ne témoignent pas plus d'influences qu'elles ne font découvrir de confluences. Elles sont dans le sonnet oulipien comme des gènes. Elles sont de même lignée. De même sang. Elles ne poursuivent pas la même chose mais continuent la même chose : l'avènement du sonnet.

Ainsi, le sonnet oulipien, même s'il est forme-mémoire dans la mesure où il est objet automultiplicatif porteur de l'histoire de son type, se départ aussi de traits constitutifs de convention véhiculés par une tradition. Parfois seulement trace du sonnet canonique, tel qu'il est défini aux XVI^e^ et XVII^e^ siècles, mais débarrassé de tous ses oripeaux, il n'en garde pas moins toute la substance linguistique mémorielle : un dernier poème fondu, épure de sonnet, de Michelle Grangaud[44],

Je ne je ne je
Qui moi qui une par qui
Si en la ce je

[43] Marc Papillon de Lasphrise, *op. cit*, *Sonnet en vers héroïques et communs, Sonnet en vers lyriques, Sonnet de monosyllabes, Sonnet en authentique langage soudardant, Sonnet des mots des filles de la Cour*.
[44] Michelle Grangaud, *Poèmes fondus, op. cit.*, p. 5.

de l'ordre du bégaiement inintelligible au premier abord, nous invite peut-être à mieux reconsidérer la voix tâtonnante du « je » lyrique dans *Les Regrets*, qui avoue « Perdre soudainement la fureur et la voix[45] ».

Université d'Aix-en-Provence

[45]Joachim Du Bellay, *op. cit*, sonnet 7, p. 2.

Christian Delorenzo

Le sonnet régulier, le sonnet libre et le sonnet potentiel

Introduction

À partir des années 80, plusieurs chercheurs ont prêté une attention de plus en plus croissante au sonnet contemporain. Un tel sujet pourrait contribuer à détruire le stéréotype moderniste qui repose sur l'affirmation aprioristique du caractère tout simplement informel et novateur de la littérature du XX^e^ siècle.

Les conclusions auxquelles la plupart des spécialistes s'occupant de cette question épineuse aboutissent, suggèrent pourtant l'existence d'une véritable impasse idéologique : bien que la revitalisation du sonnet représente l'un des aspects fondamentaux pour comprendre la poésie postmoderne, les critiques se bornent souvent à reconnaître, dans sa reprise, soit un retour nostalgique et impossible aux certitudes du passé soit la tentative d'une récupération « archeologica », subversive et/ou parodique. Pastore va jusqu'à dire qu'il existe une « *singolare forma di disagio […] nei confronti del sonetto* ».

Natascia Tonelli et Dominique Moncond'huy montrent par contre que, pendant la seconde partie du XX^e^ siècle, la fortune du sonnet est, en Italie comme en France, encore grande. Tous les deux soulignent, en particulier, que cette forme est actuellement perçue comme ouverte et semi-fixe, c'est-à-dire comme « un espace limité, "contraint", et de liberté ».

C'est justement à la lumière de ce rapport dialectique entre règle et liberté que l'on peut proposer d'étudier les différentes modalités de retour au sonnet dans les littératures d'expression italienne et française de la deuxième guerre mondiale à nos jours. Pour faire cela, il sera nécessaire de définir préalablement le « sonnet régulier » et d'en examiner la permanence dans la poésie contemporaine. Sur la base de ce modèle (n'étant

que l'une des possibilités actualisables de la forme), on analysera deux tendances apparemment opposées : d'une part, on examinera le rôle et la signification des infractions, parfois déformantes, au système traditionnel des normes dans le « sonnet libre » et, de l'autre, on prendra en considération les mécanismes et les techniques de multiplication des contraintes dans le « sonnet potentiel ».

1. Le « sonnet régulier »

Dans la tradition littéraire italienne, le « sonnet régulier » est formé de quatorze *endecasillabi*, disposés en deux quatrains suivis par deux tercets. En ce qui concerne les quatrains, la disposition ancienne à rimes croisées (ABAB ABAB) et la disposition à rimes embrassées (ABBA ABBA), qui s'impose à partir du Stilnovisme, sont également admissibles. En ce qui concerne les tercets, l'écrivain peut employer n'importe quelle structure à condition que les rimes des tercets soient différentes des rimes des quatrains et que le second tercet ait au moins une rime en commun avec le premier tercet. Quoique le poète ait ainsi une grande liberté de choix, les trois dispositions à deux rimes CDC DCD, CDC CDC et CDD DCC ainsi que les trois dispositions à trois rimes CDE CDE, CDE DCE et CDE EDC sont les plus fréquentes.

Bien des auteurs contemporains réutilisent et revitalisent le modèle ancien du « sonnet régulier » (ABAB ABAB CDC DCD) : on peut, à ce propos, citer, parmi de nombreux exemples, sept sonnets de Giorgio Caproni dans la section *Sonetti dell'anniversario* de *Cronistoria*, le poème *Place du tertre* d'Alfonso Gatto (dans le recueil *Rime di viaggio per la terra dipinta*) et le sonnet « L'ora dell'ombra ormai quasi discesa… » de Gabriella Leto.

La célèbre *Prova di sonetto*, dans *Lettera da Casa* d'Attilio Bertolucci, le poème maniériste « Dal ventre della notte la rugiada… » de Patrizia Valduga et onze textes de Gabriele Frasca dans la section *rimavi* de *Rive* reprennent par contre, le type de « sonnet régulier » qui s'affirme à partir du Stilnovisme (ABBA ABBA CDE CDE).

Pour conclure cette brève revue, on peut encore mentionner l'opération très intéressante de Ruggero Campagnoli : la presque totalité des cent *Sonetti per Liana* et des deux cents *Sonetti da tavola II-III* se fonde, en effet, sur la reprise du schéma certes régulier ABBA ABBA CCD EED, qui représente pourtant l'application programmatique et massive de la structure du sonnet marotique à la versification italienne.

Mais quelles sont, plus en particulier, les caractéristiques du « sonnet régulier » dans la littérature d'expression française ? Ce genre de poème se compose de quatorze vers isométriques (préférablement alexandrins,

décasyllabes et octosyllabes), répartis en deux quatrains et un sizain, qui est partagé, du point de vue typographique, en deux blocs de trois vers. Les quatrains n'admettent que la disposition à rimes embrassées (ABBA ABBA). Le sizain débute par un distique à rimes plates (CC) et il se termine par un quatrain à rimes embrassées (DEED) ou bien par un quatrain à rimes alternées (DEDE). Les rimes du sizain doivent être différentes des rimes des quatrains. Ainsi, au contraire de ce que Théodore de Banville soutient, existe-t-il deux modèles français de « sonnet régulier » : le sonnet codifié par Clément Marot, dont la structure est ABBA ABBA CCD EED, et le sonnet systématisé par Jacques Peletier du Mans, dont le schéma est ABBA ABBA CCD EDE. Les rimes A et D sont, en outre, de même sexe et elles sont de sexe opposé aux rimes B, C et E.

Tandis que la fortune du modèle marotique — repris, par exemple, dans *Les Rhododendrons* (en vers de quatorze syllabes), *La Grande Vie* (en alexandrins) et *Marine* (en alexandrins) de Jacques Réda — n'est pas grande, le deuxième type de sonnet est utilisé à maintes reprises : on se borne, de ce point de vue, à rappeler le poème *Crépuscule d'été* de Robert Desnos, les *31 Sonnets* (dont 23 sont réguliers) d'Eugène Guillevic, les *Sonnets archaïques pour ceux qui verront l'indépendance* (dont la moitié sont réguliers) de Jean-Robert Rémillard et enfin le septième sonnet du recueil *Les Ordalies* de Jacques Rabemananjara.

Par le biais de cette liste, on n'a pas l'intention d'étaler un catalogue anodin de noms et de textes : on voudrait par contre témoigner, de façon concrète, l'importance vivante d'une tradition « régulière » au XX^e^ siècle, ce qui confirme l'existence d'une tendance post-classiciste ou, selon la définition de Ruggero Campagnoli, « néo-maniériste » dans la littérature contemporaine. On voudrait, en d'autres termes, mettre à la lumière l'influence fondamentale du passé et de la tradition sur une époque qui donne souvent l'illusion d'être enfermée dans un présent éternel, dans un temps sans temps.

2. Le sonnet libre

On a dit, précédemment, que le sonnet régulier représente seulement l'une des possibilités actualisables de la forme : on sait bien, en effet, que les poètes de toute époque ont enfreint les normes imposées par ce modèle.

Les sonnettistes contemporains n'échappent pas à cette tentation : Robert Desnos et Louis Aragon ne gardent pas la règle stricte de l'alternance ; Jacques Réda et Carlo Betocchi composent des sonnets de quinze, de seize ou de dix-sept vers ; Eugenio Montale, Giovanni Raboni et Jules Supervielle exploitent la disposition des rimes du sonnet élisabéthain.

Les exemples pourraient être, à ce propos, innombrables. Il faut quand même remarquer que, tout en transformant la structure que l'on a définie comme « régulière », la forme est encore facilement reconnaissable derrière ce genre d'exceptions.

Une autre tendance se manifeste toutefois pendant la même période : beaucoup d'auteurs modifient, de façon plus profonde, le sonnet. Quel est leur but ? Cherchent-ils à en exploiter toutes les potentialités ou bien essaient-ils de le pousser fatalement vers ses dernières limites jusqu'à l'évanouissement ? Seule l'analyse des mécanismes de bouleversement formel, qui s'inspirent souvent du vers-librisme, permet de répondre à cette question.

En premier lieu, la rime traditionnelle est souvent remplacée soit par des rimes rares (par exemple, les rimes enjambante et coupée chez les poètes d'expression française et les rimes *ipermetra*, *in tmesi* et *composta* chez les auteurs italiens) soit par des figures de style (en particulier, assonances et allitérations). En général, on assiste à un appauvrissement phonique de la fin du vers au profit des mises en relief visuelles qui permettent au lecteur de recomposer la rime occultée par l'auteur.

Un poème de Jacques Roubaud est, à ce propos, exemplaire. Il s'agit du sonnet *bris sonore !…*, dont on ne mentionne ci-après que les sections rimantes et la partie initiale du vers si nécessaire :

	mésange
	d'iode
	candi
depuis	visa ge
	autre
	bouche
	douc e
	l'eau
remue	cil
	tourne
	mûr e
	l'inc l
émence	étranger
	retourner

Seuls les v. 13 et 14 riment véritablement. Dans les autres cas, le poète exploite la ressemblance graphique des mots, en signalant le manque d'une consonne (v. 1, 4, 6. 7, 10 et 11) ou bien d'une voyelle (v. 9, 12) par un espace blanc, dont la valeur structurante est semblable à celle de la pause en musique.

Pour déceler la rime entre les deux couples de vers 2-3 et 5-8, il est en outre nécessaire de prendre en considération le début des vers 4 et 9 (en particulier, les syllabes « de » et « re ») et d'entrevoir, dans l'alinéa qui sépare les vers, la présence, ou pour mieux dire, l'absence de la voyelle « o » et de la consonne « t ».

Jacques Roubaud cherche de la sorte à refouler, par ordre de parution, les lettres « n » (v. 1), « o » (v. 2), « t » (v. 4), « h » (v. 5), « i » (v. 9) et « n » (v. 10), qui resurgissent, d'une manière inéluctable, avec la consonne « g » du mot « étranger » (v. 13), dans le demi-sonnet immédiatement suivant :

n
o
*
*

t
h
*
*

i
n
*

*
g
*

D'un point de vue psychanalytique, ce double sonnet pourrait symboliser une sorte de mise en scène poétique du « retour du refoulé ». Le noir des lettres cachées par l'activité consciente se manifeste, de façon encore plus violente, au moment où le poète cherche à l'occulter par le blanc de la page. Ainsi, les pions noirs et blancs du jeu du Go pourraient-ils représenter une métaphore de l'écriture, inévitablement partagée entre le noir de la parole/mémoire et le blanc du silence/oubli.

Pour revenir au discours principal, on peut, en deuxième lieu, remarquer que, parfois, les auteurs contemporains déforment véritablement la forme : ils exploitent, par exemple, des schémas très irréguliers ou encore ils suppriment totalement les rimes. Est-ce que l'on peut encore parler de sonnet ?

Ce sont parfois les paratextes qui permettent de répondre affirmativement à cette question : par exemple, Maria Luisa Spaziani écrit, dans *Geometria del disordine* (1981), un *Retrosonetto* (c'est-à-dire un sonnet

renversé) en vers libres ; les *Sonnets pour une fin de siècle* d'Alain Bosquet se composent de 163 poèmes en alexandrins libérés sans rimes qui se bornent à garder la disposition typographique du sonnet.

D'autres fois, les auteurs déclarent explicitement l'appartenance d'un poème très irrégulier à la forme en question. Il est, à ce sujet, curieux de remarquer que Attilio Bertolucci comme Guy Goffette usent, dans leurs œuvres, du terme « sonnet » pour définir des textes formés de treize vers libres. Le premier affirme, dans *Piccolo Requiem*, que ce poème est « un sonetto commemorativo ». Dans le premier morceau de la section *Montée au sonnet* du recueil *La Vie promise*, le deuxième dit: « Treize encore et non douze ou quatorze, / malgré qu'on en ait, et comme pour ménager / un peu l'animal dans la montée au sonnet / et retarder la chute inévitable. »

Ce sont enfin des raisons d'analogie structurale qui suggèrent la présence vivante du modèle du sonnet à l'intérieur d'une œuvre. *Salutz* de Giovanni Giudici se compose de quatre-vingt poèmes de quatorze vers hétérométriques, dont les dispositions des rimes sont irrégulières et hétérogènes. Juste au milieu du recueil, l'auteur place le seul texte qui reprend explicitement la structure du sonnet anglais (ABAB CDCD EFEF GG). Ce choix suggère que tous les autres poèmes sont des sonnets en devenir, qui convergent idéalement vers ce pivot symbolique, structural et formel du livre.

Pour conclure cette brève revue des moyens que les écrivains utilisent pour composer des sonnets libres, il est utile de rappeler deux exemples extrêmes de manipulation de la forme. D'une part, Nanni Balestrini réunit, dans *Ipocalisse - 49 sonetti*, des textes de quatorze vers libres, qui représentent des « ruines » de sonnets. L'intention parodique est évidente :

è un giardino
attimo quasi se
troppo vicino e
qui in fondo alla
senza fine premendo
ma ancora
un po' per volta
sempre più forte
ecco e adesso e
un po' di
apre immobile
intorno si
appena rovesciano
contorni sulla

De l'autre part, Jacques Roubaud utilise, dans ∈, le « sonnet en prose », qui se compose de quatre blocs/paragraphes correspondant, par analogie, aux strophes du modèle canonique.

Voilà les frontières contemporaines du sonnet, qui est présent *in absentia* malgré toute tentative de déstructuration. En réalité, en cherchant à détruire apparemment la forme, les écrivains finissent paradoxalement par en montrer les possibilités infinies de régénération et de revitalisation.

3. Le sonnet potentiel

Il est très curieux de remarquer qu'au moment où Jacques Roubaud bouleverse complètement le modèle canonique dans ∈, l'image idéale et abstraite du sonnet devient le facteur qui organise entièrement la première section du recueil. Les vingt-neuf sonnets en prose qui ouvrent le livre forment, en effet, deux « sonnets de sonnets », dont la structure est la suivante : 4 sonnets en prose + blanc inter-strophique (pion blanc) + 4 sonnets en prose + blanc inter-strophique (pion noir) + 3 sonnets en prose + blanc inter-strophique (pion noir) + 3 sonnets en prose + blanc inter-strophique (pion noir). Le deuxième « sonnet de sonnets » se termine par un quinzième sonnet en prose qui a la fonction d'introduire un pion blanc pour que la deuxième section puisse débuter par un pion noir.

Le récit *Poésie :* du même auteur est un exemple encore plus intéressant d'application du simulacre numérique du sonnet à la structure textuelle. Ce roman apparemment autobiographique est formé de quatorze chapitres. Chaque chapitre se compose de quatorze paragraphes numérotés. Chaque paragraphe numéroté est constitué, à part quelques exceptions, de quatorze sous-paragraphes, dont la disposition typographique plus commune évoque assez souvent celle du sonnet en prose : 4 sous-paragraphes + blanc inter-strophique + 4 sous-paragraphes + blanc inter-strophique + 3 sous-paragraphes + blanc inter-strophique + 3 sous-paragraphes.

Dans *La vie promise* de Guy Goffette, la section *La Montée au sonnet*, citée précédemment, se compose d'un sonnet de quatorze vers libres (*Muses*) et de 4 sonnets de 13 vers libres. Les sections immédiatement suivantes (*L'Attente* et *La main brûlée*) incluent respectivement 4 sonnets de 14 vers libres et 6 sonnets de 13 vers libres. Ces trois parties, qui marquent le passage de la première moitié à la deuxième moitié du recueil, forment de la sorte un « sonnet de sonnet » évoquant *in absentia* la structure d'un sonnet français (quatrain + quatrain + sizain), introduit par un sonnet/vers liminaire (*Muses*).

Ainsi, le sonnet libre devient-il une sorte de signe, de symbole ou bien d'emblème qui hante en secret l'œuvre, métamorphosée en « sonnet potentiel », c'est-à-dire en contrainte de la contrainte. Le retour à la forme représente, en réalité, un retour de la forme qui est exclue seulement en apparence du champ littéraire contemporain.

Dans la poésie italienne, deux écrivains très célèbres utilisent ces mécanismes de mise en abyme du sonnet : Pier Paolo Pasolini et Andrea Zanzotto. Le premier écrit, en 1950, le micro-recueil *Sonetto primaverile*, qui se compose de quatorze sonnets anglais assez libres (vers hétérométriques et appauvrissement phonique en fin de vers). L'usage du singulier dans le titre est significatif : le texte correspond à un macro-sonnet qui renonce en partie aux contraintes régulières de la forme pour les transposer au niveau structural. Andrea Zanzotto introduit, au milieu du *Galateo in bosco*, un *Ipersonetto*. Le poète dit que cette section est « *un componimento formato da 14 sonetti che tengono ognuno il posto di un verso in un sonetto. Più una premessa e un postilla.* »

Malgré la présence de quelques rimes *ipermetre* et d'une rime *composta*, ce(s) sonnet(s) se caractérise(nt) par l'usage de contraintes supplémentaires. Les mots-rimes ont, à ce propos, une valeur fondamentale : les phonèmes qui les composent se répandent dans les textes tout en créant un tissu dense, sonore et musical, qui se fonde sur un langage recherché, maniériste et souvent parodique. Par exemple, toutes les sections rimantes du septième sonnet (c'est-à-dire le sonnet-vers central de l'*Ipersonetto*) sont liées, après la voyelle tonique, par l'allitération obsédante du « m », la lettre centrale de l'alphabet italien.

Ainsi, Zanzotto exploite-t-il, dans *Ipersonetto*, deux différents mécanismes de *complicatio* de la forme : d'une part, il compose un « sonnet de sonnet » et, de l'autre, il augmente les contraintes internes du sonnet.

Ce deuxième type d'écriture potentielle (qui se fonde surtout sur l'utilisation de rimes rares et difficiles, de sections rimantes en assonance et de schémas à une ou à deux rimes), a une grande fortune chez les sonnettistes du XX^e^ siècle. À ce propos, on peut mentionner un sonnet continu de Louis Aragon (*Marguerite* dans le recueil *En Étrange pays dans mon pays lui-même*, dont le schéma est ABBA ABBA ABA BAB) le sonnet monorime de Patrizia Valduga « *E bella notte è questa che nel cuore…* » ou encore un exceptionnel sonnet anglais en vers holorimes de deux syllabes de l'écrivain belge Mélot du Dy. Ce poème fait partie du recueil posthume et presque inconnu *Les Rimes des Rhétoriqueurs*, dont le manuscrit date de 1944 :

Kiss… et
Misère
Qui sait ?
Mais erre.

Des cris !
Là on te
Décrit :
La Honte.

Ronflant
Langage :
Rond flanc,
Lent gage :

Mais, bah !
Mets bas.

D'autres auteurs appliquent au sonnet des contraintes pour ainsi dire externes, qui ne concernent pas seulement les sections rimantes. Bien que l'exemple le plus célèbre soit le méga-sonnet combinatoire de Raymond Queneau *Cent mille milliards de poèmes*, on peut encore rappeler les *41 Sonnets irrationnels* de Jacques Bens (« dont la structure s'appuie sur le nombre π »), le *Sonnet à contraintes loydiennes* de Claude Berge (qui consiste à « transformer un sonnet classique, de 14 alexandrins, en une ode de 15 alexandrins »), le sonnet acrostiche et tautogramme d'Edoardo Sanguineti *Acrobistico,* les sonnets palindromiques *Deliri edipici* et les sonnets monovocaliques *Vocalizzi zulu* de Ruggero Campagnoli.

Conclusions

Pour conclure, il est nécessaire de remarquer que la modernité et la post-modernité n'ont inventé ni le sonnet libre ni le sonnet potentiel.

En ce qui concerne le sonnet potentiel, Antonio da Tempo parle déjà, en 1332, de *sonetus continus*, de *sonetus incatenatus*, de *sonetus repetitus* et de *sonetus retrogradus*. À ce sujet, on peut encore rappeler l'immense fortune des sonnets en bouts-rimés dans la France du XVII^e^ siècle. À la même époque, le poète italien Ludovico Leporeo compose ses *Leporeambi*, où il utilise toujours des procédés vertigineux d'enrichissement phonique des vers et des rimes (allitérations, section rimantes en assonance, tautogrammes etc.).

En ce qui concerne le sonnet libre, Guillaume Colletet dit, dans son *Traitté du sonnet* (1658), que les « sonnets licencieux et libertins » et les « sonnets boiteux ou estropiez » modifient, de façon plus ou moins profonde, le modèle canonique de la forme. À partir du seizième siècle, quelques auteurs écrivent en outre des sonnets sans rimes (par exemple, le sonnet CXIV de l'*Olive*, 1550, de Joachim du Bellay, le sonnet anonyme

Sur des mots sans rimes, publié dans le Recueil de Sercy en 1660, et les sonnets IV, V et VI du poème *Donna Clara*, qui fait partie du recueil *Chimera* de Gabriele d'Annunzio).

Tout cela suggère que le sonnet oscille, dès le début de son histoire, entre règle et liberté, entre contrainte et évasion. Cela ne signifie pas que cette forme soit ouverte. Il serait plutôt préférable de dire que le sonnet représente, en même temps, une forme fixe (le sonnet régulier), une forme sous-contrainte (le sonnet libre) et une forme sur-contrainte (le sonnet potentiel).

En termes de linguistique, on pourrait même soutenir que la forme fixe correspond à un signe idéal qui tend, d'une part, vers le signifié (forme sous-contrainte) et, de l'autre, vers le signifiant (forme sur-contrainte). C'est donc une sorte de nécessité, au sens philosophique du terme, qui rattache la forme abstraite à ses manifestations et à ses incarnations littéraires.

Ces éléments permettent d'affirmer que, dans la littérature de la deuxième partie du XX^e^ siècle, toutes les modalités générales de retour au sonnet reprennent, de façon plus ou moins consciente, la longue histoire européenne et la structure sous-jacente de cette forme.

Il est certes vrai que les poètes contemporains utilisent, de préférence, le sonnet libre et le sonnet potentiel. Toutefois, on a déjà remarqué que les déstructurations extrêmes de la forme ne réussissent pas à l'annihiler. On assiste, par contre, à un résultat tout à fait paradoxal : le refoulement du sonnet mène soit à un retour de l'image noétique de la forme au niveau macrostructural soit à l'élargissement des frontières de ce véritable « mandala » de l'univers poétique. Ainsi, le sonnet finit-il par englober le vers libre, la prose, le fragment et même le roman… Ainsi, le sonnet devient-il, de nos jours, le symbole obsédant d'une tradition qui est encore vivante malgré toute tentative de banalisation idéologique.

Université de Bologne

Gian Paolo Renello

Le sonnet dans la poésie italienne contemporaine. Deux exemples.

Le titre de cette conférence est peut-être, pour nous Italiens, inexact. En Italie, en effet, parler de « retours » au sonnet impliquerait un abandon ou un oubli antérieur d'une forme qui, dans chaque siècle à partir des origines, a connu, avec plus ou moins d'intensité, une production poétique constante de sonnets. La question pourrait plutôt être posée d'une façon différente : pourquoi, à distance de huit siècles après sa parution sur la scène littéraire européenne, le sonnet continue-t-il avec une vigueur renouvelée sa course et s'impose-t-il avec une présence non secondaire dans les littératures de beaucoup de pays européens. Si en plein XXI^e^ siècle, nous nous trouvons ici pour faire les comptes avec lui, il devient nécessaire de rechercher au moins préliminairement les causes qui en protègent et en assurent la longévité.

Le sonnet possède une double propriété apparemment contradictoire : d'un côté c'est la forme, comme le remarque Guglielmo Gorni[1], la plus expérimentée et la plus stéréotypée de l'histoire entière de la versification européenne, de l'autre c'est celle qui est capable de la plus grande nouveauté au niveau des contenus ; le tout dans la continuité d'une tradition ou, pourquoi pas, grâce à l'opposition ou en vertu d'une certaine fixité structurelle.

Au delà du problème des origines[2], il n'y a aucun doute que, même si les variantes formelles du sonnet ont été immédiatement essayées et expérimentées *ab initio*, il reste qu'elles sont substantiellement toutes des dérivations d'un modèle unique, classiquement décrit comme une composition

[1] Guglielmo Gorni, « Il sonetto », in *Metrica e poesia*, il Mulino, Bologna, 1993, p. 63.
[2] Sur l'origine du sonnet, la bibliographie est immense. Je me limite ici à renvoyer à très peu de noms comme Menichetti 1975, Santagata 1989 et Antonelli 1989.

de 14 vers, divisé en deux quatrains et deux tercets et qui, pour ce qui est de la tradition italienne, sont entièrement constitués de vers endécasyllabes[3]. Déjà Antonio da Tempo[4], avec Francesco da Barberino parmi les premiers théoriciens de la métrique italienne après Dante, avait donné une longue liste de variations possibles du sonnet, qu'il avait analysé soit sous l'aspect de la rime soit sous l'aspect de sa structure formelle. Le XIV^e^ siècle par conséquent avait expérimenté, en l'appréciant, la « rigidité flexible du sonnet » : le sonnet pouvait être rimé d'une façon très variée (surtout les tercets) et il pouvait avoir des extensions différentes grâce à l'addition de queues des tercets en fin de texte ou encore grâce à des insertions de vers (principalement heptasyllabes) en des points précis (comme une queue au vers précédent) à l'intérieur du sonnet même. À partir de telles variations, après l'action imposante et monopolisatrice de Pétrarque, ont survécu avec constance les formes qui prévoyaient dans les quatrains une structure métrique à rimes croisées (certainement la plus ancienne) ou embrassées ; ces dernières à partir du *Stil Novo* deviendront tellement importantes que même Antonio da Tempo qualifiera ce type de sonnet (nommé *sonetus simplex*) avec l'adjectif de *consuetus*.

Différent est le destin des tercets qui présentent deux typologies : une structure alternante bipartite CDC DCD, ou une structure tripartite qui a aussi une grande fortune, CDE CDE, avec toutes les variations possibles dans l'ordre des rimes. La structure à rimes tripartites donne en effet une impression de grand dynamisme du texte au niveau musical et rythmique, et évite une allure insistante de cantilène surtout quand les quatrains sont déjà à rime croisée. Antonio da Tempo encore, dans son essai, renverse significativement la hiérarchie de valeurs des formes poétiques : si dans le *De vulgari eloquentia* Dante avait établi la supériorité de la chanson (*canzone*) par rapport au sonnet, l'auteur de la *Summa artis rithmici*, moins de onze ans après la mort du poète, pousse à la première place le sonnet et déplace à la seconde la chanson. Les siècles suivants ne verront pas de grands changements structurels : à des moments de vivacité particulière alternent, grâce à une présence active mais sans force du modèle pétrarquesque, des périodes de survie pure et simple.

Si on passe directement au vingtième siècle, la forme du sonnet ne cesse pas de pratiquer aussi son influence et sa force envers ceux qui apparemment essaient de s'y soustraire, en modifiant de façon presque

[3] Naturellement il n'existe pas seulement des sonnets avec des vers endécasyllabes. Normalement les autres sonnets sont nommés sonnets mineurs par rapport à la longueur du vers (généralement heptasyllabe ou octosyllabe). Les exemples ne sont pas nombreux mais ils arrivent jusqu'à Pascoli : *Myricae*.

[4] Antonio da Tempo, *Summa Artis Rithimici Vulgaris Dictamini*, édition critique de Richard Andrew, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1977. L'œuvre date de 1332.

imperceptible sa structure rimique. Giorgio Caproni maintient intact par exemple la structure classique, mais il modifie le premier vers du sizain comme continuation du « front » (ABAB ABAB **A**CD CDC). Dans une direction opposée la forme se dilate d'une façon tellement évidente jusqu'à disparaître dans un macrotexte ; c'est le cas du célèbre *Ipersonnet* de Andrea Zanzotto[5], composition de 14 sonnets, exactement le même nombre des vers du sonnet, précédés par un sonnet d'introduction et suivi par un sonnet de conclusion. Zanzotto essaie de cacher le sonnet à travers une sorte d'éléphantiasis, une macrostructure dans laquelle il est impossible d'entrevoir en un coup d'œil le sonnet en tant que sonnet. On peut penser encore au *Faux sonnet* de Franco Fortini ou à d'autres expériences dans lesquelles la forme du sonnet connaît des extensions ou de vraies troncatures ; cependant la forme originaire sur laquelle ils sont construits est toujours reconnaissable. Des telles opérations agissent directement sur l'aspect formel externe du texte par diminution ou augmentation ou par déguisement. Bref, si chaque poète a essayé de se mesurer avec le sonnet même en le niant, dans la réalité il réaffirme sa présence et sa force poétique génératrice.

Néanmoins le XX^e^ siècle a introduit d'autres solutions qui, plutôt que de changer la structure de la composition, se focalisent à l'intérieur du sonnet en travaillant surtout sur la rime. Le XX^e^ siècle voit en fait l'introduction avec Giovanni Pascoli de ce qui est appelé improprement « rime hypermètre ». Pascoli travaille sur la structure du distique dans lequel la rime hypermètre (qui se présente généralement dans un vers qui se termine sur un mot proparoxyton), crée habituellement une épisynalèphe avec le vers suivant. Les rimes hypermètres par conséquent montrent des vers qui sont apparemment proparoxytons, mais qu'il faut lire comme paroxytons, c'est-à-dire avec le dernier accent sur la pénultième syllabe en imaginant que la dernière syllabe du mot paroxyton se rattache dans la prononciation au vers suivant. Le même discours vaut pour la rime de compensation qui utilise un mécanisme identique à la rime hypermètre mais en plus il complète métriquement le vers suivant à qui manque une syllabe par rapport au vers précédent. L'artifice métrique de Pascoli, qui travaille précisément au niveau syllabique, ouvre néanmoins la route à un type supplémentaire de rime que Menichetti[6] définit comme « excédante », car si l'hypermétrie de la rime ne modifie pas la mesure métrique du vers, la rime excédante, qui plus qu'une rime paraît une assonance, agit en effet sur l'aspect rimique, car, à la différence de l'invention de Pascoli, elle ne

[5] Giorgio Caproni, *Un giorno, un giorno ancora avrò il tuo aspetto*, Andrea Zanzotto *Il Galateo in bosco*, Mondadori, Milano, 1979.
[6] Aldo Menichetti, *Metrica italiana*, Editrice Antenore, Padova, 1993, p. 529.

vise pas à rééquilibrer le vers altéré avec le vers suivant. Comme exemple on peut citer le cas de *Gli orecchini* de Eugenio Montale, véritable répertoire des rimes excédantes (mais toujours dans la précision du vers) et de consonances insistantes.

Si, du point de vue de la forme, le sonnet se maintient substantiellement immunisé à l'égard des grands bouleversements (à un examen général les modèles canoniques du sonnet sont au nombre de quatre avec les variations possibles sur la typologie du sizain à deux ou trois rimes[7]), ceci n'est pas vrai pour son contenu. Le sonnet à partir des origines se prête avec une facilité étonnante pour être le récipient des formes expressives les plus variées : on trouve donc des sonnets polémiques, de caractère épigrammatique, lyrique, philosophique, spéculatif, érotique, licencieux *et cætera*. À une constance de la forme est jointe une polyvalence de la fonction et du contenu. C'est dans cette caractéristique, unie à la fixité de la forme déjà mentionnée, que réside un des points de force capable de donner au sonnet une longévité enviable. D'ailleurs ni la chanson, ni la ballade, ou le madrigal, ou le *strambotto*, ou la *frottola*, toutes formes qui coexistent avec ou qui suivent la naissance du sonnet, n'ont fait l'objet d'une description et d'une réglementation de la forme aussi attentive. Ces formes étaient en effet moins stables et par conséquent plus difficiles à réglementer. Je dirais plutôt que si la structure du sonnet fut immédiatement formalisée dès le début pour devenir une espèce de modèle générateur par rapport auquel chaque échantillon représente une possible réalisation et devient par conséquent scientifiquement un spécimen vérifiable, ceci n'était pas possible pour aucune des autres formes[8] ; il était par contre possible de donner une description de celles-ci, mais « ex post ». Bref le rapport entre le sonnet comme modèle et le sonnet comme texte est exactement le même qui existe entre l'idée platonicienne et l'objet réel qui la représente.

Il y a finalement un dernier mais non moins important aspect du sonnet qui peut-être n'a pas été analysé suffisamment, une caractéristique qui a beaucoup contribué à le rendre à jamais objet présent et actuel dans toutes les époques. Le sonnet en effet représente la seule forme métrique qui peut être sérialisée, qui a connu et connaît une production pratiquement industrielle, sans pour cela manquer envers d'autres aspects, telle que la qualité ou la beauté. On parte de la production imposante de

[7] Consulter spécialement Biadene Leandro, « Morfologia del sonetto nei secoli XIII e XIV », in « Studi di filologia romanza », IV, 1889, aussi in Cremante R., Pazzaglia M., *La metrica*, il Mulino, Bologna, 1972, pp. 291-299.

[8] Il y a peut-être une exception possible avec le madrigal. Mais déjà dans les premiers traités de métrique et en accord avec Dante, le madrigal était pas compris dans les formes poétiques pratiquées. Le madrigal, d'ailleurs, est considéré comme un forme simplifiée et *brevior* du sonnet et ne peut donc pas viser à sa dignité.

Pétrarque, pour arriver, à travers d'innombrables chansonniers, recueils ou anthologies de chaque partie de l'Europe, à l'individualisation et à l'exhibition du mécanisme sériel par Raymond Queneau, un des fondateurs de l'Oulipo. Queneau, avec l'aide d'un lexique de base inféré largement et aisément de la tradition et un simple système combinatoire, a écrit virtuellement le chiffre astronomique de cent mille milliards de sonnets — en chiffres : 10^{14} — en mettant naturellement à part la qualité des textes. Le sonnet est, comme le dit encore Gorni, la seule forme susceptible d'être fabriquée dans une chaîne d'assemblage[9].

Pour terminer ce bref excursus historique, les éléments examinés : la régularité de la forme et son codage, l'excursion expressive, la grande variabilité du contenu et la possibilité de sérialisation, grâce à un lexique traditionnel et prestigieux de dérivation pétrarquesque déjà codifié au cours du XVI^e^ siècle (avec Pietro Bembo), ont assuré au sonnet une constance temporelle, avec des effets d'un côté d'originalité forte et de l'autre d'un maniérisme effronté, comme c'est le cas d'un Giacomo Leopardi qui s'est limité à écrire très peu de sonnets, et dans une forme parodique.

Ruggero Campagnoli : *Per Olga*

Ruggero Campagnoli est un poète qu'on peut considérer sans aucun doute parmi ceux qui sont les plus liés à la structure formelle classique du sonnet. Il est professeur à l'Université de Bologne, essayiste, auteur du théâtre, etc. On examinera ici le recueil des sonnets *Pour Olga*.

Son attention à l'aspect formel extratextuel et textuel est évidente, à la limite presque de l'obsession. *Pour Olga* est le quatrième recueil poétique de la série des *Sonnets de table*. Comme les précédents il est composé d'un sonnet dédicatoire d'ouverture suivi de cent sonnets rigoureusement numérotés en continuation avec les recueils précédents (dans le cas de *Pour Olga,* il part par conséquent du sonnet 301) ; les textes ont été écrits entre 1998 et 2006 et la numérotation suit l'ordre chronologique à l'exclusion du sonnet d'ouverture, *À Olga* qui date du moment où l'œuvre a été achevée. Tous les précédents recueils des « sonnets de table » ont comme titre un nom féminin et les titres se suivent aussi dans l'ordre alphabétique à partir du premier, consacré à *Liana 11*. Les sonnets sont disposés selon le style classique, deux quatrains et deux tercets, le premier vers de chaque pièce avec un retrait à droite.

Particulièrement dans les premiers poèmes de *Pour Olga,* la phrase respecte la limite du vers et aussi celle de la strophe, et présente quelquefois des effets légers d'enjambement. À la différence d'autres poètes contemporains, Campagnoli n'utilise pas des rimes hypermètres, des rimes

[9] Gorni, *op. cit.*

de compensation, des rimes apparentes ou des rimes excédantes, et les assonances ne se substituent jamais aux rimes. Tous les sonnets sont datés rigoureusement et sont localisés. Finalement, comme confirmation d'une précision et d'un projet absolument cohérent et voulu, *Pour Olga* utilise seulement une unique formule rimique et précisément le schéma ABBA ABBA CCD EED qui est à vrai dire le dessin rimique utilisé avec plus de diligence par l'auteur dans les autres recueils. Ce schéma, typique de la poésie française, est connu comme le *sonnet marotique*, parce qu'il a été utilisé par Clément Marot, le poète qui a introduit le sonnet en France au XVI^e^ siècle. Singulièrement, une autre dénomination de ce type de sonnet est, toujours en France, le *sonnet italien*. En réalité on a comme témoignage un seul exemple tiré d'un poète italien anonyme du XIV^e^ siècle, mais dans les siècles suivants on ne trouve pas d'autres exemples. Il réapparaît dans la poésie italienne contemporaine, par exemple chez Mario Luzi qui l'utilise avec le vers alexandrin ; on le retrouve aussi avec Andrea Zanzotto et en particulier dans la *Notificazione di presenza sui Colli Euganei*, qui fait partie des *IX Ecloghe* et dans les sonnets IX et XII de l'*Ipersonnet* déjà mentionné.

Au niveau métrique on peut observer de fortes synérèses (sonnet 304) :

> **Brulichio** di contatti vagolanti.

ou, au contraire, des exemples d'hiatus :

> Sul rovesciat**o i**psilon scarlatto

L'endécasyllabe n'est pas le seul vers présent dans le recueil. On trouve en effet plusieurs exemples de sonnets en vers *martelliani*, c'est-à-dire composés par deux vers des sept syllabes. Le nom lui vient du poète de Bologne Jacopo Martello qui l'inventa au XVIII^e^ siècle, en s'appuyant, comme modèle, sur le vers alexandrin. En voici un exemple :

> 352
>
> Perdurare nel sonno, baciato dalla Luna,
> Mentre il bosco sospira di soffi e di richiami,
> E più lontano ancora, dentro schiamazzi infami,
> S'avvinghiano le veci dell'alterna fortuna.

Campagnoli montre une grande habileté dans l'utilisation de la rime. Il lui arrive souvent de faire jouer la rime sur un double schéma de rimes et d'assonance ou de consonance.

303
S'affanna Bora su spogliati rami,
Appuntamenti strappa dalle mani,
Spezza il volo dei bruni cormorani,
Toglie la voce ai timidi reclami.

Dans cet échantillon on voit bien que la rime A est assonancée avec la rime B : on obtient un effet de monorimie apparente, grâce à la simple alternance *m*/*n* après le dernier accent tonique dans les deux rimes. Dans le même sonnet les rimes C et E du sizain sont en consonance. Dans un autre sonnet, le numéro 319, les rimes A, B, C et D sont en consonance et jouent sur un changement vocalique continu comme le pratiquait par exemple déjà Giambattista Marino ou Ludovico Leporeo mais sans l'intention parodique qui était présente chez les deux poètes baroques. Ici on dirait plutôt que Campagnoli vise à exploiter toutes les possibilités sonores du sonnet en poussant le procès de répétition d'un côté pour souligner les effets sous-jacents de différence de l'autre.

Un autre aspect significatif de la production poétique de Campagnoli est sans doute le lexique qu'il utilise spécialement dans le siège privilégié du discours poétique à la fin de vers, c'est-à-dire là ou réside la rime.

Les mots présents dans ses sonnets sont très souvent totalement hors de la tradition classique ou très rares. On trouve des formes régionales, des archaïsmes, des latinismes, des mots d'origine française ; en général il s'agit d'un lexique qui requiert du lecteur une compétence linguistique d'un certain niveau. Campagnoli en somme se positionne sur un côté opposé à celui de la tradition dite pétrarquesque sans vouloir représenter une alternative à Pétrarque : je dirai plutôt que Campagnoli montre un parcours collatéral à la tradition italienne classique qui devient à son tour une des possibilités de la poésie sans être la seule possible.

Le poétique peut très bien se trouver au delà de la tradition classique et ouvrir de nouveaux horizons dans le texte tout en restant fidèle à la tradition classique de la forme.

Dans d'autres textes on a l'impression que Campagnoli écrit comme s'il prenait des notes, des petites remarques, d'une façon scientifique. Les mots se relient aux mots comme dans une forme de catalogue des objets et des sensations. Les images rappellent de vrais instantanés photographiques, des annotations précises, sèches et aseptiques.

Il y a un « je » qui passe avec discrétion parmi les mots et les choses et qui ne vise pas à être le seul point de vue de cette réalité. Le « tu » est absent, même si le titre pourrait faire penser autrement et dans cet aspect aussi on voit bien la distance avec la tradition qui avait toujours

dans l'image de la femme aimée le point final vers lequel le poète visait. Et pourtant Campagnoli joue quelquefois d'une façon surprenante avec la tradition comme dans ce sonnet :

310
Sonnecchio al caldo con lieve ribrezzo
Fantasticando la cascata ondosa
Levigante l'accordo con la rosa
Anoressica candidata al lezzo
Necrotico. Mi copro di rappezzo
Narcotico con calma dolorosa
E m'appendo con viscida ventosa
Al conforto evidente del buon prezzo.
L'arrocco della candida certezza
Concilia scoramento con dolcezza
E dà la voce al languido discorso.
L'occaso d'ogni rapido ardimento
Oscura corridoi d'affrancamento
Obnubilando l'ansia del concorso.

Ici les rimes A des quatrains jouent sur des mots que la tradition classique à partir de Pétrarque (mais non de Dante), et formalisée par Pietro Bembo, juge durs et donc inadaptés à la poésie. Ces mêmes rimes entrent en quasi rime et en consonance avec les rimes C (*dolcezza*) qui font, au contraire, partie de la tradition.

Dans la construction sonore dans le choix des rimes et des figures, Campagnoli vise à chercher pour chaque image son contraire : c'est ainsi que la rose est mise en relation avec *ribrezzo* (dégout) grâce aussi à la position fonctionnelle identique de la rime, elle devient anorexique, candidate à une odeur (*lezzo*) nécrotique qui est autre chose que son parfum. La candeur et la rose : comment ne pas rappeler alors le célèbre vers de Dante qui ouvre le chant XXXI du *Paradis* : « *In forma dunque di candida rosa* » ? Mais le mot *candida* a subi un violent détournement de valeur, et de la rose on voit maintenant son aspect horripilant : la beauté va avec l'horreur et la mort.

Gabriele Frasca : *Rive*

Il est à noter que Gabriele Frasca joue avec la tradition et spécialement avec le mot clé « *rime* » (pluriel du mot italien *rima* = rime en français) déjà dans le titres de ses œuvres : *Rive* rappelle *rime* (rive/rime) à travers assonance et quasi-consonance ; une des sections du livre, *Rimavi*, est l'imparfait du verbe rimare (faire des rimes) de même qu'une autre section porte le titre de *Rimerai* (« tu feras des rimes »). En 1984 il avait

publié *Rame* (« cuivre » mais en français le jeu de mots ne fonctionne évidemment pas) qui est aussi en quasi rime avec le mot clé, et en 1999 il avait fait paraître *Lime* dans le quel, outre le jeu évident avec le mot « *rime* », on peut lire aussi l'idée d'une poésie comme technique, véritable *labor limae* selon la tradition qu'on trouve chez Horace et qui arrive jusqu'à Dante quand, à propos d'Arnaut Daniel, il le reconnaît comme maitre en l'appelant *il miglior fabbro* (le meilleur des forgerons). Le lien de Gabriele Frasca avec la tradition est solide, particulièrement avec la poésie d'avant Pétrarque du XIII^e^ siècle : en 1992 il avait publié une œuvre entièrement dédiée à la sextine[10].

Dans le volume de poésies de Gabriele Frasca[11] on examinera en particulier les trente-deux poèmes en forme de sonnet qui composent la section *Rimavi*. Tous ces textes se présentent écrits complètement en minuscules ; les vingt-quatre premiers n'ont aucun signe de ponctuation, les huit derniers présentent comme seule marque de ponctuation le point. Néanmoins le point dans ce contexte n'a aucune valeur hiérarchique parmi les pauses, vu qu'il manque toutes les autres formes de pause possibles pour une éventuelle comparaison ; le phénomène devient très clair si on considère que le point n'est pratiquement jamais utilisé pour signaler la fin d'une phrase qui forme sens :

> no. ma solo finché. un giorno. dirò
> magari sarà tempo. per esempio.
> magari ci ritento. con lo scempio.
> di dire ancora no. a
> quanto ancora ho.[12]

On dirait que Frasca utilise le point surtout comme pause pour l'œil, qui oblige le lecteur à une lecture sanglotante et fragmentaire ; cela à cause d'un automatisme culturel dicté par la pratique de la lecture. L'effet de contraste est obtenu par rapport à une lecture normale qui essaie toujours d'harmoniser structure formelle et sens et qui éventuellement peut agir sur l'aspect formel mais évite d'altérer le sens (comme c'est le cas, par exemple, d'un enjambement).

Frasca se pose sur les traces de la tradition qui remonte à Pétrarque : chaque sonnet est en effet conçu comme une unité en soi, c'est-à-dire comme une composition absolue dans son lyrisme, sa clôture formelle et autoréférentielle .

[10] Gabriele Frasca, *La furia della sintassi*, Bibliopolis, Napoli, 1992.
[11] Gabriele Frasca, *Rive*, Einaudi, Torino, 2001.
[12] Frasca, *op. cit.* p. 95.

La forme du sonnet employée par Gabriele Frasca dans ces trente-deux poèmes est décidément classique : vingt-huit ont les quatrains à structure embrassée ABBA et quatre seulement présentent les quatrains en rimes croisées. Pour ce qui est des tercets on observe une présence imposante du modèle à trois rimes. Le sonnet prédominant est de la forme ABBA ABBA CDE CDE avec dix exemples. Il y un seul cas de rime unique[13], dans le deuxième tercet qui constitue en plus la violation la plus évidente de la norme structurelle qui exige que les tercets d'un sonnet n'aient jamais des rimes isolées.

Revenons sur l'aspect de la ponctuation des sonnets chez Gabriele Frasca. On dirait que le fait que les deux tiers de la section des poèmes n'ont pas de ponctuation et que tous les textes sont écrits en minuscules soit en correspondance avec un autre aspect de son écriture : la présence imposante des enjambements. Dans ses textes rejet et contre-rejet sont de typologie différente et déterminent par conséquence la force de la coupure à la fin du vers :

prendete me ad esempio non sarebbe
stato impossibile fuggire via
da questo scivolare nella scia
che sulla strada sdrucciolosa crebbe
ad ogni passo che dettò la febbre
di collocarmi al centro della mia
orbita periferica in balia
dell'ansia del ritorno che m'avrebbe
condotto a ripercorrere quel solco
da ricalcare finché sia perfetto
il lascito di carne che ci aspetta
se mai quel giorno madido di dolco
che steven stava steso sopra il letto
io non mi fossi estorto il calco in fretta

Le sonnet ci-dessus est un exemple complet de différents type d'enjambements employés par Gabriele Frasca ; certains sont très forts comme dans le vers 1 où il y a une rupture à l'intérieur d'un verbe entre auxiliaire (contre-rejet) et verbe (rejet) (v. 1-2) ou adjectif et substantif (v. 6-7), ou substantif et complément de nom (v. 7-8), etc.

Dans la réalité même si le moyen est bien connu dans la tradition poétique italienne, Gabriele Frasca ne vise pas à mettre en évidence l'hiatus entre structure du vers et structure sémantique, ce qui serait tout à fait banal. La présence massive des enjambements a plutôt, au contraire,

[13] Frasca, *op. cit.* p. 84.

le but d'anesthésier cet effet et de créer un flux ininterrompu du discours en allant même au delà de la mesure du vers. On pourrait trouver une confirmation de cette hypothèse en observant que parmi les enjambements de Frasca on trouve aussi des modèles du type nom + proposition subordonnée relative ou infinitive :

> [...] nella scia
> che sulla strada sdrucciola crebbe, febbre
> di collocarmi.

Ce flux discursif est aussi un flux de conscience, une forme d'auto-analyse : discours intérieur qui ne supporte aucun obstacle dans son déroulement. Le sonnet devient ainsi une séquence sans fin d'images connectées les unes aux autres grâce à ce système d'enjambements qui agit comme une forme de subordination. Le vers, systématiquement, ne finit pas la phrase : il est sujet à une force compulsive qui l'oblige à se projeter plus loin et même au-delà du vers suivant. C'est une contrainte propulsive qui fait penser que le sonnet pourrait très bien continuer sans aucune hésitation dans d'autres sonnets, ainsi qu'être lui-même la continuation d'autres sonnets. Le résultat est que chaque sonnet peut être pensé comme le morceau d'un plus grand puzzle discursif dans lequel il est inséré non comme début ou point final mais comme continuation d'une pratique discursive mentale qui n'arrête jamais de se reproduire.

Cette continuité discursive se retrouve aussi à l'intérieur de la phrase où il n'est pas difficile de rencontrer des d'effets d'assonance ou, par exemple, d'anaphore :

> scoprite quanto presto liquidai
> questo quid quasi complice del mondo
> che t'affidai squagliato nel profondo
> fango delle passioni senza mai
> tenerle strette a trarre i loro guai
> unici e propri vuol dire che in fondo
> quello che fosti tu l'andare in tondo
> delle solite spinte in cui orbitai
> cercando una risposta al desiderio
> che sa darsi nel dirsi le querele
> di simulare un fremito nel sale
> del corpo ottuso e refrattario e serio
> che chiede a un altro tu di dargli miele
> che sia malia che liberi dal male

ou encore avec exemples de répétition interne du niveau anagrammatique (voir *unici/in cui* v. 6 e 8).

Continuité qui passe de mot à mot et qui arrive au texte et finalement au corpus entier des sonnets. Comme on l'a remarqué la lecture pourrait très facilement se poursuivre presque sans solution de continuité entre un sonnet et l'autre. La lecture s'impose sur les deux axes : vertical du sonnet en tant que texte, horizontal sur les sonnets qui composent le recueil. Il ne s'agit plus en somme d'une modalité de l'écriture mais d'une modalité de la pensée et de la perception du monde, comme un continuum duquel faire émerger tour à tour des morceaux de réalité, images, souvenirs et fragments, lumières et ombrages de ce qu'un œil très vivace et très mobile voit à l'intérieur et à l'extérieur de soi-même. Le tout dans une construction textuelle où l'on voit très bien que l'élégance du discours de Frasca passe soit à travers un lexique qui ne cherche jamais à atteindre la rive antipétrarquesque, soit à travers une « *dispositio* » qui montre un tissu sonore fluide comme pour conduire doucement la pensée vers d'autres horizons.

Université de Salerne

Henry Gil

Le sonnet silésien : haltes précaires et points d'appui

Si l'on en croit la préface de Jesús Munárriz pour son anthologie *Un siglo de sonetos en español*[1], qui accueille 451 sonnets en castillan, chacun écrit par un poète différent, sur une période s'étendant sur 127 ans jusqu'en 1999, le sonnet, en Espagne, a su se maintenir, tout au long du siècle dernier, avec vigueur et créativité. Le préfacier explique comment lui vint l'idée de cette anthologie après une série de conférences sur le sonnet français, donnée par Yves Bonnefoy à *La Residencia de estudiantes* de Madrid, quand ce dernier lui confia que le sonnet, selon lui, est, depuis Apollinaire, une forme que doit s'interdire tout poète français qui se respecte. Munárriz, après lui avoir cité comme contre-exemples les noms de Queneau, de Jaccottet, de Réda, de Roubaud, et même de son propre interlocuteur — bien que Bonnefoy ait toujours eu tendance à masquer dans son écriture ce qui pouvait rappeler une forme fixe —, affirma que cela n'était pas le cas, en Espagne, où peu sont les poètes qui ne se sont pas essayés, à un moment donné de leur création, à cette forme savante et ce, même si leur poésie n'y est généralement pas associée. Si le sonnet a surtout connu un grand succès dans le passé, à la Renaissance, avec Garcilaso de la Vega et davantage encore, à l'époque baroque, avec Góngora et Quevedo, on ne peut néanmoins parler, aujourd'hui, de « retours au sonnet » comme si la forme s'était éclipsée au cours du XX^e^ siècle. À la fin du XIX^e^ siècle, le sonnet connaît, grâce à Rubén Darío et au Modernisme, un nouvel essor, assorti d'innovations métriques, avant d'être employé ponctuellement, mais avec efficacité, par les poètes de la génération de 1927 comme Lorca, Alberti, Guillén ou par d'autres proches de celle-ci comme Miguel Hernández. Mais, au lendemain de la Guerre Civile, ce genre est associé au

[1] Jesús Munárriz, *Un siglo de sonetos en español,* Madrid, Hiperión, 2000.

Garcilasismo, principal courant poétique des vainqueurs. Un courant qui fait de Garcilaso l'image idéale du poète-soldat et qui, le prenant comme modèle, n'hésite pas à détourner la forme savante qu'il a su implanter avec succès dans la langue castillane afin de lui faire chanter la gloire d'une Espagne impériale, acquise aux idéaux franquistes. Le sonnet, symbole de classicisme, d'ordre, apparaît alors comme un symbole d'emprisonnement dont il faut se libérer, aux connotations idéologiques réactionnaires. Mais, dès les années 50, grâce aux sonnets métaphysiques et blasphématoires de Blas de Otero, cette forme devient, à son tour, elle aussi, l'expression subtile d'une forme de résistance et de refus, si bien que, très vite, d'autres poètes antifranquistes, comme Eugenio de Nora ou Ángel González vont l'employer en exploitant sa veine satirique, tout en se livrant parfois à certaines transgressions formelles. Le sonnet espagnol s'inscrit donc comme un genre qui a le choix entre des orientations lyrique, métaphysique ou satirique.

Jaime Siles, latiniste, linguiste et paléographe, est né an 1951 et appartient à la génération des *Novísimos,* apparue au début des années 70. Cette « Génération du langage » aux références polyculturelles, désireuse de lier esthétique et ontologie, préfère pourtant, à quelques exceptions près, l'emploi du vers libre. Cependant, comme l'écrit Siles, elle se fonde sur « l'assomption de diverses traditions réunies en une seule : celle de la tradition comme rupture, celle de la rupture comme tradition[2] ». Siles lui-même ne publie pas de sonnets avant les années 80, principalement dans *Columnae,* recueil commencé en 1982 et publié en 1987, où la section centrale est presque entièrement consacrée à ce genre. Il en écrit également 2 pour *Poèmes à l'envers* (1986), 3 pour *Le glyptodon* (1987), 14 pour *Sémaphores, sémaphores* (1990) et 4 pour *Pas dans la neige* (2004)[3]. Nous voudrions donc questionner ici les pratiques, les orientations et les significations du sonnet silésien[4] dans les recueils où il est le plus présent.

L'œuvre silésienne est une quête langagière, ontologique et esthétique qui s'étend sur plus de 30 ans et qui comprend 11 livres, de *Genèse de la lumière,* paru en 1969 à *Pas dans la neige* en 2004. Très vite cette voix sut trouver un langage et un monde propres, fondés sur un système inspiré par les philosophes présocratiques, Héraclite et Parménide, en

[2] *In* « Los novísimos: la tradición como ruptura, la ruptura como tradición », *Insula* n° 505, janvier 1989.
[3] Excepté *Pasos en la nieve,* Barcelona, Tusquets, 2004, les recueils cités sont repris dans *Poesía 1969-1990,* Madrid, Visor, 1992. Tous les poèmes cités ici sont traduits par nos soins en tenant compte le plus possible des mètres, des rimes et de la signifiance.
[4] Il existe un article de Bénédicte Mathios sur les sonnets de *Columnae,* « Architecture d'une forme fixe. Les sonnets de *Columnae* de Jaime Siles », in *Les polyphonies poétiques,* dir. C. Le Bigot, Rennes, P.U.R., 2003.

privilégiant l'emploi récurrent de certains champs lexicaux : l'être, le non-être, le temps, le son et la lumière. Cette poésie à la fois sensorielle et conceptuelle se fonde dès *Canon,* sur un postulat, le néant sonore, sorte de pari sur l'indestructibilité du signe qui fait du son la source de tous les signes y compris de l'homme et sur une forme d'écriture contrapuntique où alternent être et non-être pour, dans une démarche polyphonique, passer de l'unité à la multiplicité de l'être et vice-versa comme le suggère le crédo poétique silésien de 1974 : « Poétiser est un acte de Réalité et de langage : transformer les noms jusqu'au substrat premier, creuser au-delà du concept originel, explorer l'Être de l'un au multiple, rendre la réalité à la Réalité[5] ». Par le biais d'une expérience langagière, la voix poématique essaye de retrouver l'être oblitéré. Avec *Allégorie* et *Musique d'eau,* cette voix se fait de plus en plus essentialiste et abstraite se fondant sur une ascèse langagière où dominent épure et concision et où le blanc de la page devient la figure d'un néant non tragique d'où sont issus les mots avant d'y retourner tandis qu'entre ces deux silences se poursuivent différents jeux phoniques qui tendent à vider le signifiant de son référent. Mais cette quête — qui apparaît bientôt comme une écriture à rebours dont le but est l'objectivation d'un signe qui serait préexistant à l'écriture qui, elle, ne serait que le négatif de ce signe porteur d'une absence-présence — conduit la voix au bord du vide. Devenue essentiellement métapoétique et autotélique, cette poétique du silence, faite de mots très abstraits, coupés de tout référent évident, risque de déboucher sur une voie aporétique la menant au silence de la poétique.

Or, à partir de *Columnae,* Siles parvient à écarter ce risque en revisitant diverses formes fixes comme la *lira castellana* utilisée par Garcilaso et Luis de León —, l'*endecha,* le *cosaute,* le dizain, et surtout le sonnet qui occupe la troisième section, au titre éponyme de *Columnae*. Ce latinisme suppose des idées d'architecture, de support et d'élévation, tout en suggérant un modèle esthétique, celui d'un temple antique. Une façon de lier architecture et esthétique et de jouer avec une forme qui surgissant du néant ou du vide maintient avec celui-ci un jeu subtil comme l'indique la citation de Worringer mise en exergue à la section centrale et éponyme : « Au moyen d'innombrables colonnes, non nécessaires pour la fonction constructive, ils évitaient l'impression d'espace vide, offrant au regard des "points d'appui" ». Dans la première section *Hortus conclusus* apparaît déjà dans l'*endecha* « Palimpseste » une identification des « colonnes » avec la langue et le poème :

[5] In *Poetas españoles contemporáneos* de José Batlló, Barcelona, El Bardo, 1974.

Les très fines colonnes,
de la voix, des phonèmes,
du langage, du verbe,
nous les nommons Poème.

La seconde section, *La voix vers sa forme,* retrace l'itinéraire synesthésique de voix polyphoniques où la conjonction de l'air, de la lumière, de la mer et de la langue exprime une épiphanie de l'être qui doit aboutir à la forme poème, faite d'être et de non-être. Par ailleurs, en préambule à ce recueil Siles écrit une *Note de l'auteur*, où il explique que si son livre précédent *Musique d'eau* « fermait par son silence, un cycle antérieur, *Columnae* en ouvre, par sa sonorité, le suivant » et que vivant « depuis des années dans un pays germanique », il s'est senti « contraint d'intensifier la phonation, car c'est l'unique moyen de préserver une langue dans l'exil ». Enfin, il précise que si ces thèmes n'ont pas changé, « leur formalisation est bien différente » car « elle cherche des appuis sur le monde sensible, objective la présence réelle et donne toujours des référents clairs ». Un intense et constant travail de « phonation » et des « référents clairs » ouverts à la beauté des corps et du cosmos, c'est ce que le locuteur silésien, convaincu de « la légitimation de l'être par le son », cherche à chanter sur un mode sensoriel afin de rendre compte des jouissances de l'être, lequel est conçu comme un plus-être. Or, la section éponyme qui doit représenter le cœur même de cette quête, avant tout sonore, choisit très majoritairement le sonnet dont l'étymologie renvoie précisément à un diminutif provençal du mot « son ». Sur les 14 poèmes qu'elle contient, nombre qui évoque celui des vers qui, comme des colonnes, soutiennent la forme sonnet, deux seulement n'en sont pas. Le premier, « Colonnes du langage », poème de 20 vers blancs, très majoritairement heptasyllabiques, rappelle le *Cantique des colonnes* de Paul Valéry et comme lui unit sonorité et lumière autour d'une conception pythagoricienne. Le second, « Nageuse vêtue », glissé juste au milieu des 12 sonnets peut se lire comme un pseudo-sonnet. Il s'agit d'un poème composé de 4 *serventesios,* quatrains hendécasyllabiques assonancés, avec une forte pause syntaxique à la fin du vers 14, les vers 13 et 14 ayant d'ailleurs un aspect conclusif. Ainsi le poème ressemble à un sonnet élisabéthain auquel on aurait rajouté comme *estrambote* un distique (vers 15-16) qui scelle définitivement l'identité entre le corps féminin et la mer grâce à l'image conjointe du son et du désir, soulignée par la série allitérative des sifflantes :

Un rivage, une maille, des cheveux
de nacre et de corail, vent vitrifié,
gouttes de clarté, écumeuses gravures
que ta forme dans l'eau a composées.

Le flamboiement des vagues baigne et dore
de topaze et de porphyre ton corps,
lorsque tes bras soulèvent d'écarlates
tons, timbres, teintes, textes tout en tact.

Je te regarde, semblable à la page,
en mosaïque aux reflets chatoyants,
te consteller, te couronner, te ceindre
de sillages striés et scintillants.

Lente déesse solaire et salée,
vers la rive je te vois revenir.
Et ton corps et la mer sont une même
succession de son et de désir.

Spectacle magnifique, où se fondent et se confondent le corps féminin, réduit à une forme qui crée par ses mouvements des images sensorielles, et la mer, qui, elle aussi, transfigure la nageuse. Mer et femme se conjuguent, dans un culte aphrodisiaque, pour créer une Beauté qui est éblouissement et ravissement des sens tandis que, dans les deux dernières strophes, l'irruption du Moi explicite comme lecteur de cette nageuse devenue page suggère la dimension métapoétique du texte qui s'érige comme un spectacle condensé où la forme sonnet propre aux poèmes antérieurs et postérieurs est légèrement brouillée comme pour mieux équilibrer et encadrer cette « mosaïque » sensorielle et langagière.

De facture plutôt classique, les sonnets de *Columnae* utilisent tous, comme leurs modèles espagnols anciens, des hendécasyllabes aux rimes consonantes. Le schéma des rimes pour les quatrains offre 4 combinaisons possibles, avec des rimes croisées, des rimes embrassées — selon le modèle pétrarquisant —, un mélange des deux ABAB ABBA ou une inversion des rimes embrassées ABBA BAAB. Quant aux tercets, ils offrent 6 combinaisons possibles : CDC DCD, CCD DCD, CDE CDE, ABB AAB, CCD EED, CDE CED. Le sonnet habituellement construit sur 4 ou 5 rimes peut même exceptionnellement se construire ici sur 2 dans le sonnet « Verrière ».

Proche de l'épigramme, le sonnet ne pouvait que tenter Siles. Car c'est un espace-temps dont la structure bi-partite à la fois symétrique et dissymétrique permet un maximum de condensation et de tension, ce qui favorise conjointement des jeux phoniques, rythmiques et sémantiques

fondés, en grande partie, sur des effets de parallélismes et d'opposition. Des effets auxquels participe très activement la syntaxe, dus aux contraintes du mètre et des rimes. Enfin, cet espace limité à 14 vers peut être embrassé du regard et permet à tout moment de rapprocher un vers d'un autre tandis que son temps qui, dans la lecture, n'atteint pas une minute, semble fondé sur l'instant, autrement dit sur le temps de la perception. Il s'agirait donc, pour reprendre une formule de Jaccottet appliquée à des poèmes brefs, d'un « poème-instant » où, contrairement à ce qui pourrait se passer dans un poème-discours, semble s'effacer une certaine temporalité. Celle-ci s'efface au profit d'un instant saisi de façon éminemment sensorielle sous une forme subtilement structurée — un « infini diminutif » — qui allie intelligence et émotion, idée et sensation pour mieux s'inscrire dans la mémoire.

Cette atemporalité est manifeste dans « Propylée », un métasonnet composé d'une seule phrase et qui ne contient pas un seul verbe :

> À toi, idiome d'eau déchiqueté,
> à toi, rivière d'encre détenue,
> à toi, signe du signe le plus nu,
> à toi, crayon du texte redouté,
>
> à toi, voix du toujours plus ignoré,
> à toi, silence lent circonvenu,
> à toi, ce paysage retenu,
> à toi, cet édifice suggéré,
>
> à toi, ces colonnes en perspective,
> à toi, les architraves réflexives,
> à toi, les archivoltes consacrées,
>
> à toi, les arcs-boutants disjonctifs,
> à toi, mer des syllabes comptées,
> cette somme de sons successifs.

Dans « Propylée », la forme anaphorique « à toi », qui amorce chacun des 13 premiers vers — chaque vers offrant une métaphore du langage et de l'écriture — suggère que chaque unité métrique est une des colonnes du temple. Le sonnet lui-même est un propylée, un vestibule défini comme un espace à la fois intérieur et extérieur, entièrement fondé, comme l'indiquent les allitérations fricatives du dernier vers, sur la puissance sonore d'un signifiant commun aux « sons » explicites et au *ser* implicite (l'être). Il est intéressant d'observer que dans ce sonnet l'expression anaphorique « à toi » donne l'impression qu'il est impossible de séparer, d'un côté, les quatrains et de l'autre, les tercets, même si l'on discerne certaines

isotopies, comme celle de la langue et de l'écriture, du vers 1 au vers 6, celle de l'architecture, du vers 8 au vers 12, tandis que le vers 13 « à toi, mer des syllabes comptées » renvoie à l'isotopie conjointe de la langue et de l'eau introduite par le 1er vers : « À toi, idiome d'eau déchiqueté ». Il y a donc des chevauchements qui ne respectent pas la frontière des formes strophiques. Mais le plus intéressant est l'ambiguïté des formules apparaissant dans chaque vers après chaque anaphore et qui n'est levée que dans le dernier vers. En effet, il convient de distinguer les expressions non introduites par un déterminant de celles qui sont précédées par un démonstratif ou un article défini. Si nous prenons le 1er vers, il est évident que « idiome d'eau déchiqueté » prend l'aspect d'une apposition qui va s'interpréter comme un comparant métaphorique de l'anaphore. En revanche, « à toi, ce paysage retenu » ou « à toi, les architraves réflexives » interdisent l'apposition métaphorique et notifient l'idée d'un don ou d'une offrande, motivée d'emblée par le titre « propylée », qui désignant l'entrée d'un temple — le portique à colonnes —, peut suggérer le lieu d'un hommage ou d'un culte. L'anaphore « à toi » sous-entend un « je te dédie à toi », dont les compléments sont toutes les expressions précédées d'un démonstratif ou d'un article, comme l'indiquent sans équivoque les deux derniers vers du poème, et plus particulièrement le vers 14, vers très allitératif qui est le seul qui ne soit pas introduit par l'anaphore : « cette somme de sons successsifs ». Deux vers conclusifs qui apportent la chute et qui, peuvent correspondre à une définition du sonnet, cette somme ou suite de sons qui, grâce au compte des syllabes, autrement dit grâce au mètre, est un rythme semblable à la mer et à ses vagues successives.

Ce poème apparaît ainsi comme dédoublé : d'une part, ce qu'il est dans l'absolu, le langage de l'être vers lequel tendre et d'autre part, ce qu'il est ici, le sonnet lui-même, derrière lequel s'efface le locuteur, tout en s'adressant pourtant à lui ou du moins au langage poétique. Le dédoublement du poème entre deux embrayeurs — le pronom de deuxième personne et le démonstratif ou l'article défini — permet de faire fusionner le locuteur et l'être à travers le poème ; le sonnet devenant le lieu de jonction entre les deux, à la fois un point d'appui et une halte précaire avant le retour au blanc. Enfin, sur un plan plus strictement formel, nous pouvons observer que ce sonnet est une modalité du « sonnet énumératif », où seul le dernier vers fonctionne comme une chute donnant un sens à toute l'énumération.

Les sonnets silésiens de *Columnae* ont un héritage conceptiste et culteraniste évident qui n'est pas sans rappeler certains poèmes gongorins. C'est ce que confirme « Marine », sonnet fondé sur de constantes et subtiles

allitérations, qui cherche à confondre de nouveau paysage marin et corps féminin et dont le titre est à fois un terme pictural et un prénom féminin. Son deuxième quatrain :

> Une neige navigue, elle s'est écoulée
> en un ruissellement de rouges réflexifs,
> et de silences sonores et successifs,
> de soleil dans le sel à travers toi mouillée.

rappelle une version animée et stylisée du portrait de Galatée, puisque l'on y retrouve une image qui semble l'écho mis en scène, de cette « neige rouge » qui définit chez Góngora le teint de la nymphe. Enfin, nous trouvons à la fin du poème, un procédé énumératif et intensif souvent employé chez Góngora pour conclure un sonnet. Ainsi avons-nous, dans le dernier tercet, une suite de 5 éléments, possédant tous une même allitération :

> Ton corps évoque la mer. Et ta silhouette,
> sur le sable de l'air où elle se reflète,
> le soleil, le sel, l'essence, le son, la somme.

Le dernier vers rappelle — mais, avec un sens radicalement opposé — celui qui conclut un célèbre sonnet de Góngora qui annonce le futur tragique de la femme transformée « en terre, ombre, fumée, poudre, néant ». Si le vers gongorin souligne de façon fatidique la mort à venir, le vers silésien, de façon aussi radicale, insiste, en revanche, sur la vie saisie dans l'instant présent. Deux vers qui, en espagnol, sont iambiques, conclusifs et composés chacun de 5 éléments, mais dont le but est radicalement antagonique. Enfin, les sonnets silésiens, comme l'indiquent « Nageuse vêtue » et « Marine », contrairement à ceux de Góngora, suggèrent plus une abstraction plastique et stylisée qu'une peinture classique ou baroque fondée sur une expression exclusivement figurative.

Ces sonnets conceptistes et cultéranistes de *Columnae,* évitent la parodie ou le pastiche bien qu'ils puissent s'imprégner d'une certaine modernité lexicale et plastique qui nourrit le poème sans agir pour autant sur la forme fixe comme distorsion ou rupture. C'est ce que révèle le très ludique « Femme syntagme » dont le premier titre fut « Divertimento ». Le locuteur y célèbre sur le mode linguistique le blason féminin, car le sonnet est entièrement traversé par une isotopie de la grammaire et de la linguistique appliquée métaphoriquement au corps féminin :

La substantive paume de ta main
dans ma bouche s'incline et se décline.
Rien n'évoque en toi la flexion latine,
tu es le génitif du genre humain.

Syncrétisme de cas, il s'illumine
l'idiome mystérïeux, grammairien
de la langue qui est née de ta main
et que conjuguent mes dents. Sibylline

doit être sa phonétique : changeante
voyelle en la voix toujours consonante.
Que les diphtongues n'aient le goût que d'elle :

Chaque nombre, des lèvres, chaque cas
d'un système de signes qui sera
— qui sait ? — l'ensemble des traits qui sont Elle.

La femme est syntagme car toute sa personne, comme dans une syntaxe impeccable, est régie par l'ordre et la perfection, et la langue est pour le locuteur ce qui permet de la recréer sensuellement. Le signe linguistique renferme ici l'espoir de posséder ce corps tout en lui conservant sa part de mystère. C'est la première apparition de la femme-pronom, cette *Ella,* écho paronomastique de *Ela,* la femme du poète, à qui est dédicacé le livre : « *À Ela tout ce temps contenu en toi* ». Cette dédicace suggère que *Columnae* est l'émanation d'un temps que l'horloge ne peut mesurer, celui contenu dans la femme aimée. Mais, il s'agit aussi d'un jeu conceptiste qui consiste à établir une correspondance entre deux réalités, apparemment, sans rapport : le langage représenté sous la forme d'un système et la femme aimée et désirée. C'est un poème cultéraniste car l'isotopie qui sert à chanter la femme est empruntée à un lexique savant, celui des grammairiens et des linguistes. Le terme « syntagme », employé dès le titre pour métaphoriser la femme, a ici à la fois son sens linguistique comme « suite de morphèmes ou de mots formant une unité dans l'organisation hiérarchique de la phrase » et son sens sémiotique comme « suite signifiante de signes, linguistiques ou non ». Une définition qui rappelle les deux derniers vers du poème. Par ailleurs, nous passons des quatrains, marqués par une deuxième personne qui désigne l'interlocutrice, la femme aimée, (« ta main », « en toi ») à une troisième personne, dans les tercets, où nous trouvons un « elle » avec une minuscule dans le premier, et un « Elle » avec une majuscule à la fin du dernier. Ce qui suggère que la femme étant un syntagme, il est possible que le poème, lui-même un syntagme au sens sémiotique du terme soit, à son tour, cette femme recréée par la langue ou la bouche du locuteur (« dans ma bouche ») et désignée par un pronom

de troisième personne destiné à notifier son universalité. Intelligence et sensorialité fixent, avec des procédures conceptiste et cultéraniste propres à la modernité, la beauté de la femme et la fascination qu'elle exerce sur le locuteur, en trouvant une poéticité dans un lexique savant dépourvu de tradition lyrique.

Dans *Sémaphores, sémaphores,* on retrouve les mêmes schémas de rimes pour les quatrains avec une légère prédominance des rimes croisées (8 x) sur les rimes embrassées (6 x) et pour les tercets des schémas similaires aux sonnets de *Columnae* — le plus fréquent étant CDC DCD — tandis qu'en apparaissent de nouveaux CDC CDC, CAC ACA, CDD CDC et EFE FEF. Le mètre des sonnets est le plus souvent hendécasyllabique à l'exception de l'un d'entre eux qui opte pour l'*alejandrino* et de trois autres qui sont des *sonetillos* heptasyllabiques. Il est intéressant d'observer que Siles joue, au sein de certains sonnets, sur des rimes consonantes pouvant se lire également comme rimes assonantes par delà leurs différences consonantiques. C'est ainsi que dans deux *sonetillos* le schéma classique n'empêche pas d'entendre à la fin de chaque vers pair du poème une rime assonante comme au sein d'un *Romance*. C'est le cas du biblio-sonnet « Alegoría del amor en forma tipográfica », où les différentes rimes consonantes des vers pairs en « iva », « illa », « isa » peuvent aussi se lire comme une seule rime assonante en « **i-a** « . Quant au sonnet « Ode a Buenos Aires », Siles y applique ce procédé aussi bien aux vers impairs qu'aux vers pairs puisque tout le sonnet écrit sur 4 rimes consonantes peut également se réduire à 2 rimes assonantes en « **i-o** » et « **ó** ».

La ville, présente pour la première fois dans l'œuvre silésienne, fait irruption dans la plupart des poèmes qui, selon le poète, « essayent de suivre les clés et les registres ultraïstes et modernistes, mêlés à d'autres de la plus proche postmodernité[6] » présents dans ce paysage urbain. Si ces sonnets sont eux aussi fortement gongorins, ils n'en sont pas moins humoristiques et parodiques pour chanter la beauté féminine à la façon d'un sonnet commémorant un fait guerrier et héroïque, sur le mode du pastiche, dans « À l'héroïque défense de sescônesgrenat », ou pour raconter dans « Ulysse et les sirènes (version libre et modernisée) » les virées nocturnes et éthyliques d'un Ulysse contemporain, qui au lieu de retourner vers l'Ithaque prosaïque et parodique, où l'attend son épouse, se laisse charmer par des sirènes en *topless* évoluant dans un bar mal famé :

[6] Cette observation provient du poète lui-même qui nous a confié la Préface inédite d'une future anthologie regroupant l'ensemble de ses sonnets.

Attiré vers un bar par les chansons
qu'une sirène en top-less, très laquée,
me servait entre diverses portions
de gin coupé de soda bien dosé,

j'ai décidé d'apprendre les leçons
du son des virgules dans le néant
et d'enterrer toutes mes illusions
dans le cadavre du matin naissant.

Arrivant ainsi à un endroit qui
par son profil rappelait le matin
je me suis donc enquis du jour enfui

afin de trouver la semaine enfin.
Ni tram ni métro ne venant au loin
c'est dans un autre club que j'ai fini.

Ce sonnet jouant sur la mythologie retrouve une veine satirique qui, autrefois, convenait parfaitement à ce genre. Contrairement aux sonnets de *Columnae,* où la forme semblait, à travers son harmonie, capter l'harmonie du monde et à travers elle celle de l'être, les sonnets de *Sémaphores, sémaphores* jouent, eux, sur l'écart entre une forme qui peut sembler ancienne et un univers volontairement contemporain et postmoderne, créant ainsi une dissonance ludique entre la forme sonnet et le sujet bien que les thèmes puissent souvent être ramenés à de grands archétypes. Cette distorsion ludique, est volontairement soulignée par un écart pictural entre le XVI^e^ et le XX^e^ siècle, dans le sonnet intitulé « Paysage d'hiver : de Brueghel, Kunthistoriche Museum de Vienne (copie du XX^e^ siècle) » :

Lumineux sigles inscrits en incise
sur l'eau vernie, polychrome du sol,
ivres les phares ouvrent dans les brises
des éventails de pluie en si bémol.

Des pubs au cyanure au-dessus des frises
font clignoter des couleurs *rock and roll*
sur le carmin de ces rires qu'irise
sur un bec de gaz la nuit qui bariole.

Aquarellée, la lune nihiliste
luit sur l'asphalte entre oui et véto
du postmoderne *light*-faible-cubiste

trivial pursuit du néorococo
art déco-boréal fil-de-fériste
qui veut gommer de notre âme l'égo.

Cependant, l'aspect ludique ne doit pas oblitérer un questionnement plus profond qui progressivement oriente le sonnet épigrammatique vers l'élégie et le monologue dramatique, comme le suggère le poème intitulé « Variation baroque sur un thème de Lucrèce », composé de deux sonnets obéissant respectivement aux schémas ABBA ABBA CDEEDC et ABBA ABBA CDCCDC. Un double sonnet qui présente, sur le mode allégorique d'une grande lessive, le thème élégiaque du *tempus fugit* et du fatidique vieillissement consécutif, lequel se traduit par une salissure du corps et de ce qui l'entoure que le locuteur tente de laver. Or, dans ce poème, nous avons une structure inversée et croisée car si le premier vers du premier sonnet a comme reflet le dernier vers du deuxième sonnet, le premier vers du deuxième sonnet est, lui, le reflet du dernier vers du sonnet précédent. Enfin, le deuxième sonnet reprend certains mots à la rime, employés déjà dans le premier mais dans un ordre exactement inverse. Ce poème composé de 2 sonnets qui suggère l'image du sujet lyrique se reflétant dans l'eau, se fonde donc sur une structure spéculaire mimant ce même sujet vieilli en train de découvrir son propre reflet et se rappelant d'un autre reflet présent dans son souvenir, mais à jamais disparu.

Le sonnet, dans *Columnae* et *Sémaphores, sémaphores,* est une forme importante quantitativement et poétiquement. Dans *Columnae,* il permet de créer, au sein d'un devenir héraclitéen, des « haltes précaires » où le temps de la perception sensorielle et conceptuelle jaillit, de façon intensive, depuis ces formes rigoureusement architecturées qui aspirent à « un infini diminutif ». Le sonnet devient alors un corps langagier qui sert de jonction entre les éléments cosmiques, les corps — celui du locuteur et de la femme aimée — et le langage — métonymie de ces corps — transformé en poème pour mieux chanter de façon lyrique et sensorielle un plus-être. Chaque sonnet, solide architecture verbale, se dresse sur le blanc iconique de la page, symbole du vide et du néant, comme un point d'appui sur lequel fonder une beauté ontologique atemporelle comme le suggère l'emploi exclusif dans ces poèmes de ce temps imperfectif qu'est le présent. En revanche, dans *Sémaphores, sémaphores,* la présence de la ville introduit un temps historique et culturel qui fait que le locuteur joue avec humour sur cette forme qui, par rapport à certains référents contemporains, voire postmodernes, peut paraître délicieusement obsolète. C'est aussi le recueil où Siles emploie le plus, de façon ludique, des références classiques et mythologiques mêlées à une quotidienneté urbaine et banale pour investir sous un jour humoristique les principaux topiques et s'acheminer peu à peu vers l'élégie. Dans *Sémaphores, sémaphores,* les sonnets ne sont pas moins gongorins qu'auparavant mais, ancrés dans un monde

datable, ils se soumettent au temps et tendent vers le monologue dramatique. Le locuteur joue avec humour sur l'écart entre une forme classique et des référents issus de la réalité la plus moderne, soudain poétisés comme dans la poésie ultraïste ou futuriste. Le sonnet reste un point d'appui, mais il n'est plus un poème-instant en marge de toute temporalité, car la « halte précaire » est perméable au temps destructeur afin de mieux en évaluer les effets, signalant ainsi le passage d'une poésie de l'essence vers une poésie de l'existence.

Université de Poitiers

Fumiko Endô

Le sonnet japonais du groupe « Matinée poétique »

Nous présentons ici un retour au sonnet qui eut lieu au Japon dans les années 1940. Nous envisagerons avant tout de faire connaître sur le plan formel les sonnets japonais composés lors de ce retour, dans des conditions particulières à cette période et au Japon. Nous relèverons également les réactions provoquées par ces sonnets et nous terminerons en examinant les traces laissées aujourd'hui par ces poèmes.

Il s'agit de poèmes qui ont été écrits par sept jeunes gens[1] âgés alors d'une vingtaine d'années, dont les uns étaient encore étudiants tandis que les autres venaient de finir leurs études. En pleine Deuxième Guerre mondiale, à partir de 1942, ces jeunes gens se réunissaient avec trois autres une fois par mois dans un groupe appelé « Matinée poétique », pour lire à haute voix leurs textes et s'en faire mutuellement la critique. Ce nom a été pris, dit-on, à l'instar du groupe de réunion de lecture de poèmes à la compagnie de théâtre de Jacques Copeau. Les principaux textes qu'ils ont écrits et lus à ces réunions étaient des poèmes majoritairement mesurés et rimés. Jusqu'à la fin de la guerre, toute expression était surveillée et contrôlée par le régime gouvernemental militaire de l'époque, ils n'avaient ni le moyen ni l'occasion de faire paraître leurs poèmes, alors que peu après la fin de la guerre, en 1947, ils sont arrivés à publier, sous le nom de leur groupe, successivement dans trois revues, 16 poèmes en tout, tous en forme de sonnet[2]. L'année suivante, en 1948, est paru un recueil collectif

[1] Shin'ichirô Nakamura, Takehiko Fukunaga, Shûichi Katô, Akiko Harajô, Keisaku Kubota, Kenzaburô Shirai, Kazuo Edano.

[2] Six poèmes sont d'abord parus dans *Kindai Bungaku* (avr., vol. 2, nº 3), ensuite cinq autres poèmes ont été publiés dans *Shijin* (août, nº 5), enfin cinq nouveaux poèmes sont parus dans *Yakumo* (septembre, nº 8). Pour renvoyer à ces publications, nous ne nous servons que du titre de chaque revue avec le numéro de la page.

de poèmes mesurés et rimés intitulé *Machine poethikku Sishû (Anthologie de poèmes du groupe Matinée poétique*[3]*)* dans lequel ont été rassemblés 62 poèmes. Les formes de ces poèmes était diverses (quatrain, rondeau, rondel, ode et sonnet), mais ceux en forme de sonnet étaient les plus nombreux, soit 46, ce qui représentent environ 70 % du total des poèmes. Les sonnets mesurés et notamment rimés, tels que ceux parus au nom du groupe, nous y insistons, n'avaient pratiquement pas existé jusqu'alors dans la poésie japonaise.

La forme du sonnet a commencé à être introduite dans la poésie de notre pays à la fin de XIX^e^ siècle. Au contact de poèmes en langues européennes (anglais, allemand et français), les poètes japonais de l'époque se sont mis à chercher et à créer des formes poétiques strophiques qui conviennent à la poésie moderne : c'est ce qu'on appelle « Shintaishi Undo » (le Mouvement pour créer des poèmes en formes nouvelles). C'est à la suite de ce mouvement que l'on a commencé à appliquer la forme du sonnet aux poèmes japonais.

Ce qui caractérise les poèmes composés sur le modèle du sonnet avant ceux du groupe « Matinée poétique », c'est que ce sont des quatorzains mesurés, composés dans la langue écrite ancienne dans le cas de Kyûin Susukida[4] et Ariake Kanbara[5], deux précurseurs dans ce domaine. Dans le cas de Michizô Tachihara et Chûya Nakahara, deux de leurs principaux successeurs dans les années 1930, les poèmes sont des quatorzains, majoritairement non mesurés, écrits dans la langue parlée. Tous ces poèmes partagent un point commun, c'est qu'ils sont dépourvus de rimes.

Or la poésie japonaise traditionnelle n'a pas connu de rimes en fin de vers. Avec le « Shintaishi Undo », ont commencé à apparaître des essais pour construire la structure rimique dans la traduction de poèmes européens et la composition de poèmes. Aucun de ces poètes ne s'est jamais pourtant essayé à reproduire la formule de rimes du sonnet. Une exception a tardivement été apportée par un philosophe, Syûzô Kuki. En appendice à son article intitulé « La Rime de la poésie japonaise[6] », il a fait figurer ses poèmes mesurés et rimés, dont quatre sonnets, pour prouver la possibilité de rimer en fin de vers des poèmes écrits en japonais.

---

[3] [Sh. Nakamura et al.], *Machine poethikku Shishû*, Tokyo, Shinbisha, juillet 1948, 174 p. Aucun nom d'auteur ne figure pas sur la couverture. Le nombre d'exemplaires était limité à 750. Pour ce recueil, nous nous référons à la réédition augmentée de la « Notice » finale (Tokyo, Shichôsha, 1981, 191 p.)[abréviation : *Anthologie*].

[4] C'est le premier sonnettiste au Japon, faisant paraître en 1897 onze quatorzains de vers mesurés, qu'il a appelés « Zekkutai » à l'instar d'une forme poétique chinoise.

[5] Il a commené, à partir de 1901, à publier des quatorzains de vers mesurés, qu'il a nommés « Dokugen-Aika (Elégies sur une seule corde) ».

[6] La première version de l'article est parue comme l'un des volumes séparés qui font partie de l'ouvrage collectif, *Nihon Bungaku* (Tokyo, Iwanamishoten, « Cours Iwanami », 5^e^ cours, 1931, 158 p.)

Ainsi, les sonnets du groupe « Matinée poétique » ont pris la suite d'une part des poèmes en vers composés à l'imitation du sonnet, et d'autre part des poèmes rimés en fin de vers pratiqués presque tous pour d'autres formes que celle du sonnet.

Avant de présenter leurs sonnets, nous attirons l'attention sur ce qui a poussé les membres du groupe à composer des poèmes mesurés et rimés, en particulier ceux en forme de sonnet. Pour cela, nous nous référons aux présentations précédant les sonnets parus dans trois revues[7] et à la préface en forme de manifeste intitulée « Une révolution de la poésie » de l'anthologie de poèmes ainsi qu'aux « Notes » données en appendice à ce recueil[8]. D'après ces écrits, nous pourrions en faire ressortir deux raisons.

D'une part, les membres connaissaient bien la poésie européenne, entre autres, la poésie française, et ils étaient profondément influencés par les textes des poètes tels que Baudelaire, Mallarmé et Valéry, au point de vue non seulement de la théorie littéraire mais aussi de la forme poétique dont le sonnet. Ils ont essayé d'assimiler ce que ces poètes avaient envisagé d'exprimer et leur technique de composition des poèmes en vers. En comparaison avec les poèmes français, l'absence presque complète de rimes en fin de vers dans la poésie japonaise les a attirés, ils en ont tenté d'utiliser des rimes dans leurs propres poèmes sur le modèle de poèmes français, notamment symbolistes. D'autant que le sonnet ne produit son effet essentiel et originel comme poème sonore qu'avec la formule en rimes, ils ont dû reprendre cette forme pour réhabiliter sa fonction musicale, car la tentative du groupe avait comme but de recouvrer la musicalité des poèmes.

Par ailleurs, les membres du groupe étaient tout à fait insatisfaits des poèmes japonais de l'époque. Les poèmes appelés « poèmes libres » n'étaient pas composés de vers libres, ou libérés, proprement dits, mais dans la plupart des cas étaient composés de simples lignes en prose. Ils ont donc pensé qu'il fallait tenter de composer des poèmes mesurés et rimés, afin d'entraîner le langage poétique et d'aiguiser la sensibilité que celui-ci pourrait leur évoquer.

Il faudrait signaler cependant la différence subtile mais significative entre deux membres de ce groupe, Takehiko Fukunaga et Shin'ichirô Nakamura. Pour le premier, la composition des poèmes selon cette forme était le moyen qui permettrait d'écrire en japonais des chefs-d'œuvres

[7] Trois présentations, chacune écrites par un des trois poètes représentatifs du groupe, Fukunaga, Katô et Nakamura.

[8] La préface était due à Nakamura, le plus passionné pour la composition de poèmes mesurés et rimés, alors que les « Notes » sans signature ont été écrites, dit-on, par Kubota.

de poèmes libres au sens propre. Le deuxième pensait, de son côté, qu'il n'avait qu'à établir des poèmes mesurés et rimés rigoureux pour exprimer l'univers nouveau du poète.

Alors, comment sont leurs sonnets ? Nous les présenterons ici au point de vue formel, en suivant la façon de décrire la forme du sonnet que Jacques Roubaud a proposée dans ses recherches sur les sonnets français des XVI^e^ et XVII^e^ siècles[9]. Notre description porte sur 62 poèmes, dont 16 sont parus dans trois revues et 46 ont été rassemblés dans l'anthologie. 13 des 16 poèmes parus en revue ont été repris dans l'anthologie avec plus ou moins de variantes. Nous les incluons dans le nombre total de poèmes, car ils présentent chacun une autre version que celles parues dans les revues.

Parmi les neuf traits proposés par Jacques Roubaud : désignation, disposition, mètres, formule de rimes des quatrains, des tercets, imbrication, attaque, alternance et longueur, signalons avant tout deux traits, disposition et longueur, qui sont communs à tous ces sonnets.

Les vers sont disposés verticalement, écrits de droite à gauche, selon la façon ordinaire d'écrire le japonais. Les vers sont sans exception divisés en 4, 4, 3, 3 par une ligne de blanc dans la page. Il n'y a pas de retrait au début des vers. Dans l'anthologie, chaque poème figure sur deux pages, les quatrains sont à la page droite, alors que les tercets se trouvent à la page gauche.

La longueur des poèmes est constante, 14 vers.

Ajoutons également le fait que le genre des rimes n'est pas considéré dans ces poèmes, le *e* muet n'existant pas en japonais. La voyelle japonaise représentée par cette lettre quand on l'écrit en lettre romaine, se prononce toujours comme le *e* accentué. Même si le mot placé en fin de vers finit par le *e* ou par une syllabe formée d'une consonne et du *e*[10], le *e* se prononce et il est toujours compté. Ainsi, les deux traits qui concernent le genre des rimes, attaque et alternance, sont écartés de notre description.

Il reste alors les 5 autres traits : désignation, mètres, formule de rimes des quatrains et des tercets, imbrications, que nous allons examiner.

a. Désignation

52 poèmes sont désignés directement ou indirectement comme sonnets. 15 poèmes comportent la désignation dans le titre[11]. Les 37 autres poèmes, d'après soit la présentation précédant ces poèmes lors de

[9] J. Roubaud, *La Forme du sonnet français de Marot à Malherbe, recherche de seconde Rhétorique*, Publications Langues'O, 1990, 2 vols., 386 p.

[10] Il y a 12 lettres japonaises qui sont formées de cette manière, telles que « ke », « se », « te ».

[11] Nous pouvons citer par exemple deux poèmes numérotés intitulés « Sonnets, à ma soeur » de Katô (*Anthologie*, p. 50-53) et dix poèmes intitulés chacun « Sonnet » suivi d'un chiffre romain de Kubota (*ibid.*, p. 86-103).

leur publication en revue : « 5 sonnets rassemblés[12] », soit les « notes » ajoutées à la fin de l'anthologie : « La forme que nous avons adoptée pour nos poèmes mesurés et rimés est celle du sonnet[13] », sont indirectement désignés comme sonnets. Mais 10 des poèmes parus en revue ne sont pas désignés comme sonnets.

b. Mètres

L'unité de durée phonétique qui détermine la caractère rythmique du vers japonais traditionnel correspond en principe à un *kana*, signe phonétique japonais, qui correspond à une syllabe brève[14] sauf les deux cas suivants : la nasale /N/ écrite en un *kana* « n » ou « m » et une coupure /Q/ qui indique qu'une coupure de son intervient entre deux syllabes[15]. Elles sont chacune comptées comme une unité de durée phonétique, qu'on appelait littéralement un son et qu'on appelle couramment une « more[16] ». Exemples : pour la nasale /N/, le mot « In<u>n</u>ritsu[17] (mètre) » compte quatre mores. Pour une coupure /Q/, le mot « Shi<u>k</u>koku (noir d'ébène) » compte quatre mores comme s'il s'écrivait « Shi<u>tsu</u>koku ».

Nous distinguons ainsi 8 types de mètres. Soit : ceux de 11 mores (1)[18], 12 mores (8), 14 mores (6), 15 mores (21), 16 mores (3), 17 mores (17), 19 mores (3) et ceux en mores mêlées (3).

Les poèmes de 15 mores sont les plus nombreux, suivis de ceux de 17 mores. Puis viennent ceux de 12 et de 14 mores. Nous trouvons cette explication :

> Nous avons essayé de composer des poèmes avec des vers en mores[19] au nombre de onze, douze, treize, quatorze, quinze, seize, dix-sept et dix-neuf. Les poèmes composés de vers d'entre quatorze et dix-sept mores sont en effet les plus nombreux, ce qui fait que nous trouvons que le nombre limite de mores pour construire des vers japonais est entre quatorze et dix-sept[20].

[12] Fukunaga, « Présentation du premier recueil de poèmes du groupe Matinée poétique », *Shijin*, p. 31.
[13] [Kubota], « Notes » , *Anthologie*, p. 160.
[14] « v », « cv » ou « ccv » , « sv (wa, yu, etc.) » et « csv (sya, nyu, etc.) »
[15] Citons par exemple « Kippu (billet) », « Kitte (timbre) » et « Zasshi (revue) ».
[16] « Une more est l'unité prosodique inférieure à la syllabe, dont la durée est équivalente à une [syllabe] brève ». (Jean Dubois et al., *Dictionnaire de Linguistique*, (1994), Larousse, 2002, p. 309).
[17] C'est nous qui soulignons dans les citations.
[18] Le chiffre entre parenthèses indique toujours le nombre des poèmes qui correspondent à chaque trait.
[19] Pour désigner l'unité de durée phonétique, les membres du groupe se servaient de l'expression traditionnelle « son ». Nous la traduisons avec celle de « more » afin d'unifier la terminologie à ce propos.
[20] [Kubota], *op. cit.*, p. 162.

Que signifie « le nombre limite de mores pour construire des vers japonais » dans la citation ? Nakamura, auteur de deux sonnets en vers de 12 mores et de dix sonnets en vers de 17 mores qui font partie des 62 poèmes, fait, dans la postface de son recueil de poèmes mesurés et rimés, le commentaire suivant :

> Les rimes dans un poème japonais produisent un effet sonore dans la mesure où le nombre de mores d'un vers ne dépasse pas un certain nombre. Une des mes recherches a donc porté sur la découverte de ce nombre limite de mores. [...] Mes principaux poèmes sont construits en vers de dix-sept mores, car, au cas où les vers sont composés d'un petit nombre de mores, par exemple douze, bien que l'effet sonore [des rimes] soit très fort, le poème n'a qu'à exprimer un sens tout simple, et se rapproche d'une chanson légère. On ne peut attendre qu'un poème exprime un sens complexe à moins qu'il ne soit construit en vers de plus d'un certain nombre de mores. J'ai ainsi constaté que les vers en mores au nombre de dix-sept sont les plus efficaces, satisfaisant à deux exigences contradictoires [du vers], la sonorité et le sens[21].

Selon cette explication, le groupe a cherché le nombre de mores qui leur semblait le plus proportionné non seulement à la sonorité des rimes mais au sens des vers. C'est en fonction de cela que le groupe rechercha des rythmes métriques.

> Les rythmes anciens tels que ceux de sept et cinq, cinq et sept, huit et six[22], etc. étant hors de question, nous avons fait converger nos efforts sur le point suivant : comment devrions-nous arranger des mots dans un vers au nombre fixe de mores pour faire résonner ce vers avec le plus d'effet ? Si nous en parlons plus en détail, quel riche contenu de sens pourrions-nous exprimer dans un vers, en changeant la manière d'arranger des mots constituant ce vers au nombre fixe de mores ? Les mots du vers de quinze mores, par exemple, peuvent être coupés de diverses manières telles qu'en 5, 5, 5, en 5, 7, 3, en 5, 3, 7, en 2, 6, 7 et en 3, 3, 3, 3, 3 , etc.[23]

Cette recherche de rythmes métriques qui consiste à disposer de diverses manières des mots dans un vers concerne les diverses façons de mettre un espace blanc entre des mots et des signes de ponctuation dans la syntaxe du vers. Car, de ce point de vue, les poèmes peuvent être classés

---

[21] Nakamura, « Trente ans après ma composition de poèmes mesurés et rimés », *Recueil de poèmes de Shin'ichirô Nakamura*, [1980], Shichôsha, « Gendaishi Bunko » 97, 1989, p. 95-96.
[22] C'est un rythme métrique recherchés par des sonnettistes précurseurs japonais
[23] [Kubota], *op. cit.*, p. 162.

en deux catégories : ceux qui sont dépourvus de signes de ponctuation (35 poèmes), et ceux dans lesquels la ponctuation est plus ou moins indiquée (27 poèmes).

S'agissant des poèmes sans ponctuation, nous pouvons en distinguer trois types : d'abord, ceux dans lesquels il n'y a aucun espace blanc entre des mots (3 poèmes) ; ensuite ceux dans lesquels certains groupes de mots sont plus ou moins séparés par un espace blanc (30 poèmes) ; enfin ceux dont les mots constituant une unité syntaxique sont séparés par un espace blanc (2 poèmes).

Pour ce qui est des poèmes avec ponctuation, il faudrait faire remarquer l'enjambement fréquemment produit entre vers ou entre strophes. C'est 7 fois que ce phénomène a lieu entre les vers 5 et 14 dans deux poèmes : « Sonnet III » de Kubota[24] et « Shôka (Hymne) VII » de Nakamura[25].

c. Formules de rimes

Le groupe présente trois types de rimes qu'il a inventés[26]. D'abord, la rime construite en principe avec deux voyelles et une consonne (VCV), ensuite celle construite avec une consonne et une voyelle (CV), qui peuvent produire en cas de rimes plates suffisamment d'effet sonore. Enfin, celle construite avec deux voyelles et deux consonnes (CVCV) qui arrive à produire plus d'effet sonore que les deux précédentes.

Par suite, les formules de rimes des quatrains peuvent être classées en huit types. Soit : abba abba (14), abba $a_1b_1b_1a_1$[27] (24), abba a_1bba_1 (2), abab abab (2), abab $a_1b_1a_1b_1$ (15), abab baba (2), abab ab_1ab_1 (2) et aabb $a_1a_1b_1b_1$ (1).

Le nombre des poèmes construits sur la formule de rimes des quatrains abba $a_1b_1b_1a_1$ est prédominant (24 sur 62 poèmes), suivis par ceux construits sur la formule de rimes abab $a_1b_1a_1b_1$, puis ceux sur la formule abba abba. Voici ce qu'il est dit de cette dernière : « Le premier quatrain et le deuxième quatrain du sonnet doivent être construits, au sens le plus strict, avec les mêmes rimes embrassées, abba abba, mais il est extrêmement difficile d'atteindre à cette formule de rimes parfaite en nous servant de notre langue[28]. » Fukunaga y ajoute : « la formule de rimes en abba abba sonne, à mon avis, trop fort dans la langue japonaise[29]. »

---

[24] *Anthologie*, p. 90-91.
[25] *Ibid*, p. 144-145.
[26] [Kubota], *op. cit.*, p. 162-163.
[27] Comme « a1 » et « b1 » dans la description faite par M. Roubaud, « a_1 » et « b_1 » indiquent des rimes nouvellement introduites dans le deuxième quatrain.
[28] [Kubota], *op. cit.*, p. 160-161
[29] Fukunaga, *op. cit.*, p. 32.

Le nombre dominant de sonnets suivant la formule de rimes abba $a_1b_1b_1a_1$ nous amène à penser que les membres du groupe croyant que la formule de rimes des quatrains abba abba était la plus standard, ne sont pas arrivés à construire les quatrains avec les mêmes rimes quoiqu'ils aient essayé de garder quand même les rimes embrassées. Les formules de rimes dont le deuxième quatrain est construit avec de nouvelles rimes sont beaucoup plus nombreuses que celles avec de mêmes rimes (43 poèmes contre 19).

Quant aux formules de rimes des tercets, nous en distinguons 10 types : ccd eed (22), ccd ede (9), ccd dee (3), ccd dcc (2), ccd ccd (3), cde cde (6), cdc ede (3), cdc dee (7), cdd cee (4) et cdc eee (3).

La formule de rimes des tercets ccd eed est prédominante en nombre (22 poèmes sur 62). À propos de la formule de rimes notée en dernier lieu : cdc eee, on note qu'elle contient une rime orpheline : elle est due à la seule poétesse du groupe, Akiko Harajô[30].

d. Imbrication

Ce trait, le dernier à noter, indique la reprise, dans les tercets, d'au moins une des deux rimes des quatrains. Nous en distinguons trois cas. On trouve deux cas où une rime des quatrains est reprise dans les tercets. Ils sont chacun notés ainsi : « Imb. 1 c = a »[31] et « Imb. 2 e = b »[32]. Le troisième est celui où deux rimes des quatrains sont répétées dans les tercets. Il est noté comme suit : « Imb. 3 c = a, d = b »[33].

e. Rimes intérieures

Outre des formules de rimes, les membres du groupe ont intentionnellement tenté des rimes intérieures, jouant sur l'assonance et l'allitération. Pour ce qui est de l'assonance, contentons-nous d'en citer un exemple en « i » dans un poème de Fukunaga : « Hi no Waza ni Ishi to Inochi wa hisomi[34] » (v. 11). Ajoutons-y la répétition remarquable des mêmes mots par exemple dans les tercets d'un poème de Harajô : « Kumo

[30] « Kami (Chevelure) », (*Anthologie*, p. 68-69) et deux versions de « Aki no Uta (Chanson d'automne) »,(*Shijin*, p. 34-35 ; *Anthologie*, p. 76-77).
[31] Kubota, « Sonnet I », *ibid.*, p. 86-87. « Hazure ni » (v. 1), « Hamabe ni » (v. 4), « Awai ni » (v. 5), « Omoi ni » (v. 8), « Mado ni » (v. 9), « Kanata ni » (v. 12),
[32] Edano, « Kajuen (Jardin frutier) », *ibid.*, p. 116-117. Voici les mots à la rime concernés : « Hotori » (v. 2), « toori » (v. 3), « komori » (v. 12), « Inori » (v.13).
[33] Harajô, « Bôkyô (Nostalgie) », *Yakumo*, p. 34 ; *Anthologie*, p. 72-73. Les mots à la rime sont successivement les suivants : « Minamikaze ni », « katari », « Sake ni », « Ruri », « Hikari », « Mune ni », « meguri », « Ne ni », « Hate ni », « Hate ni », « sakari », « E ni », « Tae ni », « Owari ». Ce poème est ainsi construit sur deux rimes en « eni » et « ri ».
[34] « Bara (Rose) », *ibid.*, p. 37.

wa waki Kumo wa nagare Sora no Hate ni / Fune wa yuki Fune wa kaeri Umi no Hate ni » (v. 9-10) ; « Hana wa hiraki Hana wa nemuri Ten no E ni / Hito wa umare Hito wa horobi Chi no Tate ni » (v. 12-13)[35].

En matière d'allitération, on en explique l'effet ainsi : « Lorsqu'on se sert de l'allitération aussi régulièrement que la rime, on peut arriver à créer des rythmes métriques plus complexes et plus délicats[36] ». C'est dans ce but que Nakamura a écrit un sonnet dont les mots initiaux des vers construisent des rimes plates[37].

Les sonnets du groupe ainsi examinés du point de vue formel témoignent d'une variété remarquable.

Alors, quelles réactions les poèmes du groupe ont-ils provoquées à l'époque ? Aussitôt parus, ils ont vite été l'objet d'une série de critiques faites par des poètes contemporains. Nous allons en évoquer deux principales.

Un de grands poètes de l'époque, Tatsuji Miyoshi, a manifesté son opinion défavorable sur ces poèmes à deux points de vue, sur le plan de la rime et sur celui du langage poétique[38]. Il critique d'abord l'exploitation de la rime en fin de vers en japonais. D'après lui, les rimes n'y produisent pas suffisamment d'effet pour attirer l'attention des lecteurs, car elles sont trop pauvres en sonorité. Le japonais est en effet une langue qui ne convient pas pour construire des rimes, ceci pour deux raisons : d'une part, un mot est en principe fait de combinaisons égales d'une consonne et une voyelle, de sorte que quand on le prononce, cette combinaison (une more) continue avec une durée constante, en monotonie[39]. D'autre part, des mots souvent placés à la rime ne sont pas capables de produire assez d'effet. Selon la syntaxe du japonais qui met le verbe en fin de la phrase, c'est celui-là qui est en principe placé en fin de vers. La quantité des verbes est beaucoup moins nombreuse que celle des substantifs. Ce qui est pire, c'est qu'une minorité de formes du verbe est fréquemment placée à la rime. Il s'agit de terminaisons du verbe conjugué, qui sont extrêmement monotones[40].

---

[35] Harajô, « Bôkyô (Nostalgie) », *ibid.*, p. 73.
[36] [Kubota], *op. cit.*, p. 164.
[37] « Asa no Kaza (Brise du matin) », *Anthologie*, p. 138-139. Voici les mots initiaux des vers : « a », « a », « u », « u », « mo », « mo », « hono », « hono », « wa », « wa », « sa », « sa », « utsu » et « utsu ».
[38] T. Miyoshi, « Sur des essais du groupe Matinée poétique », *Sekai Bungaku*, avr. 1948, p. 59-64.
[39] Pour cet argument, il s'appuie sur les rimes des quatrains d'un sonnet de Nakamura, « Honoo (Flamme) », paru dans *Shijin* (p. 33) : « Nami ni », « Hi ni » « Mune o », « Fune o », « tooku no », « Hitotu no », « kouru » et « nemuru ».
[40] La conjugaison du verbe en japonais désigne sa relation au reste de la phrase. L'exemple qu'il a cité est les tercets du même poème de Nakamura : « sasameku », « yurameku », « furuwasete », « tokete ».

S'y ajoute d'autres mots à la rime, *Joshi*, une particule qui, ne s'employant pas à elle seule, suit toujours le substantif et qui indique le rôle de celui-ci dans la syntaxe[41]. Une telle particule à la rime est encore plus pauvre qu'une terminaison du verbe conjugué.

Miyoshi critique ensuite la manière d'utiliser des mots mélangés de deux niveaux, langue écrite et langue parlée. Ce mélange de mots de deux niveaux de langue, plus du vocabulaire et des manières d'écrire apportés par la traduction, lui paraît inharmonieux d'autant plus que des contenus psychologiquement complexes ont dû être concentrés dans la forme fixe. Il considère ce mélange désordonné de mots dans les poèmes du groupe comme significatif de l'état du langage poétique de l'époque. Pour lui, cet état où des mots de niveaux différents se mélangent sans trouver un point de jonction pose un problème beaucoup plus urgent à résoudre pour la poésie de l'époque, que la problématique du poème à forme fixe présentée par le groupe.

Une autre réaction est venue de deux poètes représentatifs d'une école nommée « Arechi (la Terre vaine) », qui exerçait une influence de plus en plus forte sur les milieux poétiques depuis la fin de la guerre. Inspirée par la poésie européenne, elle s'est fixé comme but d'établir une raison d'être moderne de la poésie en donnant une grande importance au sens du poème.

Masao Nakagiri, partisan du poème libre, centre sa critique sur le choix de la forme du sonnet chez les membres du groupe[42]. Il se demande s'il y a des raisons nécessaires pour lesquelles ils ont dû adopter cette forme pour leurs poèmes. Il critique les effets produits par la forme fixe, dont l'enjambement du vers, qui lui semble désagréable, puisque cela interrompt le déroulement du sens. Le procédé de fixer le nombre de mores pour chaque vers dans un poème lui paraît également difficile à accepter, la longueur d'un vers devant être déterminée, pense-t-il, par le contenu du poème. Considérant la forme du sonnet comme ne convenant pas pour exprimer des connaissances vivantes en résonance avec l'époque, il en conclut que l'adoption de cette forme prouverait une démarche rétrograde de la poésie, jamais une révolution de la poésie, comme il l'avait été déclaré dans la préface de l'anthologie de poèmes du groupe.

Pour un autre poète, Nobuo Ayukawa, les poèmes des membres du groupe témoignent de la position qu'ils prennent face à la réalité sociale. Il critique cette position qui lui paraît isolée de la réalité sociale sujette à changer sans cesse dans la perturbation des événements et des valeurs

[41] « Utagai wa », « Urei wa ». La particule « wa » indique que le substantif qu'elle suit fait fonction de sujet.
[42] M. Nakagiri, « Critique sur le groupe Matinée poétique », *Shigaku*, déc. 1947, p. 51-55.

survenue après la guerre. « Je me méfie, dit-il, de la façon de faire que les membres du groupe ont choisie pour fixer en une théorie leurs expériences communes concernant la poésie. Autrement dit, ce qui retient mon attention chez eux, c'est qu'ils regardent la beauté [de la poésie] avec l'idée qu'ils se font de celle-ci[43]. » Il va jusqu'à déclarer : « Ce dont je suis au fond mécontent, ce n'est pas de leur esthétique, mais de leur idée. Car ni l'idée qui soutient leur esthétique ni leurs expériences communes, ne peuvent nous convaincre[44]. » Ayukawa s'est ainsi opposé au groupe au nom du principe sur lequel il s'appuyait en tant que poète.

En dehors de ces critiques, il y en eut de beaucoup plus sévères, plus moqueuses[45]. Niés ainsi et par suite complètement négligés, les poèmes du groupe ont dû attendre des poètes de la génération suivante, comme Makoto Ôoka et Motoo Andô, pour être lus sérieusement et appréciés en provoquant quelques remarques suggestives[46].

Après la publication de leur anthologie de poèmes, les membres du groupe ont presque cessé de composer d'autres poèmes, excepté Harajô. Certains d'entre eux ont manifestement été découragés par les incompréhensions et les moqueries à l'égard de leur travail en provenance de poètes puissants à l'époque, mais il est vrai aussi que, avec la liberté d'expression que leur a apportée l'après-guerre, ils se sont chacun mis à développer leur activité dans d'autres domaines et à changer l'objet de leur intérêt littéraire. Fukunaga et Nakamura sont devenus de grands romanciers féconds, cependant que Katô a déployé ses talents dans la critique littéraire et culturelle et continue de le faire.

Ainsi, la tentative de composer en japonais des sonnets à l'imitation des sonnets français n'a pas duré longtemps chez le groupe. Depuis, des poètes ont composé et composent des poèmes qui sont directement ou indirectement désignés « sonnets[47] », mais cela ne constitue pour la majorité qu'un travail marginal. La plupart de ces poèmes ne sont de fait que des quatorzains, non rimés, dont les vers ou, pour ainsi dire, les simples lignes en prose, n'ont pas la même longueur. Une telle forme est préférée en raison de sa structure qui permet de faire une articulation dans le déroulement du poème grâce à une ligne de blanc mise entre les vers.

---

[43] N. Ayukawa, « Sur le *Recueil de poèmes* de Shin'ichirô Nakamura », *Shigaku*, déc. 1950., p. 108.
[44] *Ibid*., p. 109.
[45] Citons entre autres Sh. Senuma, F. Kitagawa, Sh. Murano et K. Kinoshita.
[46] M. Ôoka, « Commentaire, à propos des poèmes mesurés et rimés », in Shin'ichirô Nakamura, *Recueil de poèmes,* Tokyo, Shichôsha, 1972, p. 168-203 ; M. Andô, « Notice », in *Anthologie*, p.168-191.
[47] Citons entre autres deux poètes, Shuntarô Tanigawa et Minoru Nakamura.

Les poèmes en forme de sonnet mesurés et rimés sont peu nombreux, et ils ne sont pas arrivés à produire des effets éclatants dans les milieux poétiques.

Bien que les sonnets d'un des membres du groupe, Harajô, aient inspiré un auteur de *tankas* pour créer des sonnets de *tankas*[48], le sonnet de forme dite standard reste toujours au Japon, à notre sens, dans presque le même état qu'au moment de la publication de l'anthologie de poèmes du groupe. La connaissance de cette forme est considérablement limitée à la minorité des gens cultivés, étant donné la difficulté à reproduire la forme originale en traduction. S'y ajoute à notre avis aussi, la difficulté de s'exprimer dans un poème par le biais de la forme et de comprendre un poème au point de vue formel. La poésie japonaise ne connaît pas encore de poèmes à forme fixe strophiques qui soient adéquats à sa langue, contrairement à ce que plusieurs poètes ont espéré réaliser.

Ainsi un retour au sonnet chez le groupe « Matinée poétique » indique clairement la tentation de créer des sonnets à la japonaise, de transformer la forme du sonnet français dite standard pour l'adapter le plus possible à la langue japonaise. Malgré ses traces apparemment peu nombreuses, cette tentation marque bien une étape décisive et significative dans l'histoire de l'introduction de cette forme dans la poésie japonaise.

Université de Hokkaïdô, Japon

[48] Deux recueils de Kunio Tsukamoto rassemblent chacun des poèmes composés de quatorze *tankas* rimés.

Sandrine Larraburu-Bédouret

« La forme d'un sonnet change plus vite que le cœur des humains… »

> *« Vus de loin (la distance de l'ignorance ou de la lassitude), tous les alexandrins, tous les sonnets se ressemblent. C'est le syndrome chinois*[1] *».*

Le sonnet reste néanmoins une forme de prédilection de Jacques Roubaud, à la fois auteur d'une anthologie du sonnet *Soleil du soleil*, d'essais sur le vers, d'articles sur le sonnet[2], et de nombreux sonnets… Peut-être parce que le sonnet, dans sa définition minimaliste comporte quatorze vers, nombre fétiche du poète puisqu'il correspond à la somme des lettres de son prénom et de son nom. Il m'a donc paru intéressant de réfléchir à l'historicité du sonnet dans une partie du recueil *La Forme d'une ville change plus vite, hélas, que le cœur des humains*, intitulée « XX Sonnets[3] », dont le titre même affiche l'importance accordée à cette forme.

Pour Jacques Roubaud, celui-ci est « une forme implicite » et ce corpus semble révélateur parce qu'aucune des pièces ne correspond rigoureusement à la définition donnée par André Gendre. Certains poèmes sont par exemple constitués de plus de 14 vers, ce qui va à l'encontre de la contrainte minimale visuelle définissant le sonnet.

Ces sonnets (puisque le poète les appelle ainsi) sont-ils toujours des sonnets ? En quoi créent-ils une dynamique et s'inscrivent-ils dans une évolution? En quoi la forme peut-elle produire l'unité du recueil ? N'est-elle que forme visuelle ou la forme sonnet est-elle signifiante en tant que forme poétique dans ce corpus de Jacques Roubaud ?

---

[1] Jacques Roubaud, *Poésie, etcetera : ménage*, éditions Stock, 1995, p. 151.
[2] « Notes brèves et sommaires sur la forme du sonnet français de 1801 à 1914 » *in* Bernard Degott et Pierre Garrigues, *Le sonnet au risque du sonnet,* L'Harmattan, Paris, 2006, p. 283-294.
[3] Jacques Roubaud, « XX Sonnets » in *La Forme d'une ville change plus vite, hélas, que le cœur des humains*, Gallimard, 1999.

C'est pour répondre à cela que nous proposons d'étudier ces variations formelles que ce soit au niveau métrique, rimique, strophique ou syntaxique pour établir que la forme sonnet est idéale pour constituer le point de convergence du quadripôle

poésie	langue
mémoire	rythme

qui définit le « quoi de la poésie[4] ».

Si le sonnet est par définition une forme fixe figée, nous voudrions montrer qu'elle est autrement signifiante pour Jacques Roubaud car elle est mémoire de la langue et rythme, donc mémoire vivante.

I. Une forme sonnet ou des sonnets ?

Selon André Gendre,

> Le sonnet se présente comme une forme fixe ou plutôt semi-fixe, que modèlent trois variables selon trois niveaux :
> 1/ le niveau strophique, essentiellement articulé autour des rimes et du rythme ;
> 2 / le niveau syntaxique, c'est-à-dire la disposition des phrases dans les strophes ;
> 3 / le niveau sémantique, qui dépend des deux premiers, mais possède également son autonomie.
> Le niveau strophique pose le problème de la définition même du sonnet. Les rimes délimitent trois strophes, c'est-à-dire trois systèmes clos.[…] Sans résoudre une question à jamais ouverte, disons que la marque typographique permet de considérer librement comme sonnet, et avec les réserves qui s'imposent, toute pièce faite de deux quatrains suivis de deux tercets[5].

Les réalisations du sonnet dans ces vingt poèmes dépassent, transgressent cette définition formelle et inscrivent le sonnet de Roubaud dans une historicité qui lui est propre. C'est ce que nous voulons montrer en étudiant plus précisément l'organisation de ces trois niveaux dans le corpus des 20 poèmes.

1) Un sonnet : 14 vers.

Si tous les sonnets se ressemblent de loin, Jacques Roubaud s'attache à les différencier dès le premier coup d'œil puisque tous les sonnets ne respectent pas la même typographie. Ainsi sur les 20 sonnets présentés,

[4] Jacques Roubaud, *Autobiographie, chapitre X*, Paris, Gallimard, 1977, p. 75.
[5] André Gendre, *Évolution du sonnet français*, PUF, 1996, p. 14.

11 sonnets affichent une structure de sonnet marquant chaque strophe par un saut de ligne[6] ; 3 offrent un alinéa au premier vers de chaque strophe[7], 5 présentent un retrait du vers en début de strophe et le poème XIX, marginal, présente un saut de ligne après les deux quatrains[8]. Ces 20 sonnets n'obéissent donc pas à un seul schéma typographique.

Pire encore ces sonnets n'ont pas toujours 14 vers : le sonnet V « Fin de partie » présente 17 vers. Certes les trois derniers « Au hasard. / — Et ce fut ?/ — Vain. » ne semblent plus appartenir à la substance du sonnet (ce sont des vers très courts construits sous forme de dialogue qui commente les vers précédents). Ces trois vers apparaissent comme une excroissance du sonnet, peut-être parce qu'on y introduit du hasard si contraire au mode de composition sous contrainte oulipien. Le sonnet XVIII contient 15 vers, ce qui pourrait passer complètement inaperçu à une première lecture. La dernière strophe est un quatrain composé de deux phrases « Sa main tremblait, livrant bataille à la bouteille. [On appréciera la syllepse puisqu'il s'agit de Georges Bataille livré à la bouteille]. / Au moment de partir Théodore à Sylvia / Offrit *Le Bleu du ciel* : « Lisez-le donc, ma chère / Dit-il, c'est un roman d'une exquise fraîcheur. » 15 alexandrins ou 14, un sonnet à quelque chose près. Les sonnets XIX et XX présentent 17 vers chacun. Un tercet de plus qui peut paraître superfétatoire dans le sonnet XIX, qui se suffisait à lui-même sur 14 vers « il prend dans sa main un chèque / Crédit Lyonnais laissé par un client / et fait une remarque désobligeante », le poète saute une ligne et ajoute « sur les services publics / j'objecte, et nous nous séparons sur ce cons / tat de désaccord. Il pleut. » Il s'agit d'une sorte d'envoi (dédicace au con qui insulte les fonctionnaires ?), un prolongement du sonnet au-delà de l'événement. Enfin le poème XX présente lui aussi trois vers supplémentaires, un tercet encadré par deux espaces blancs. C'est un sonnet relativement régulier, en alexandrins ; le thème du poème est grave, il évoque une incinération, le quatorzième vers étant le suivant « De notre ami qu'on pourra penser vraiment mort », puis « Ça se tait / Et les gentlemen gris s'avancent transportant / La boîte qui semble une glace de chez *Bertillon* ». La sacralité de l'instant et du poème est dépassée ; après la mort, la vie continue et le poème aussi. 14 vers, ou presque, plus ou moins un vers, plus ou moins un tercet telle semble être la définition du sonnet chez Jacques Roubaud, sonnet qui ne demande pas à être vu mais à être entendu.

[6] Sonnets 4, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 15, 16, 20.
[7] Sonnets 1, 3, 17
[8] Sonnets 2, 5, 6, 14 et 18.

2) Le niveau strophique.

Historiquement, André Gendre définit le sonnet par des contraintes métriques fortes :

> Le sonnet français régulier est un poème à forme semi-fixe de 14 vers et composé de trois strophes. Les deux premières sont des quatrains [S1 et S2] construits l'un et l'autre sur le même couple de rimes embrassées. La troisième est un sizain [S3], articulé typographiquement en deux tercets {$S3^A$ et $S3^B$}. […] Le sonnet régulier se ramène aux deux schémas suivants : *abba abba ccd eed* (Rg emb) et *abba abba ccd ede* (Rg cr) dans lesquels *a* et *d* peuvent être féminines et *b,c* et *e* masculines ou *a* et *d* masculines et *b, c* et *e* féminines[9].

En tout état de cause dans ces XX sonnets, la contrainte rimique n'a pas été une contrainte forte ; seul un poème suit le schéma régulier : *abba abba ccd ede*, c'est le cas du poème VI « cc + ɛ V-ent », où le système de rimes semblent faire écho au titre.

Statistiquement peu de poèmes présentent des variations sur ce modèle : les sonnets XIV, XVI « Maison de la radio », XVII sont disposés sous forme de deux quatrains réguliers *abba* un sizain *cdedec* (sonnet XIV), *cdecde* (XVI et XVII).

On trouve deux poèmes qui présentent une structure régulière sur trois systèmes de rimes : *abba cddc efe fgg* : le sonnet I, le sonnet XII « Ligne 29 » et le sonnet XX si l'on exclut le tercet supplémentaire.

Ensuite toutes les combinaisons semblent avoir été exploitées : des quatrains réguliers et un sizain où il n'y a plus de rimes (sonnet III, sonnet XIII « Rue Bobillot », sonnet XVIII), ou l'inverse : les quatrains ne sont pas vraiment orthodoxes et sont construits sur des assonances, des allitérations et les tercets sont réguliers (sonnet I, sonnet II), des sonnets où il manque une rime à un tercet *abba cddc efeggh* (sonnet VIII) ou *efeegh* (sonnet X « Canal Saint Martin »), des sonnets sans rimes (sonnet IV, V, VII, IX, XI), où les rimes sont remplacées par des jeux d'assonances plus ou moins complexes. À l'oreille, de loin, on entend des sons similaires qui peuvent faire penser à des rimes, à une musicalité du sonnet. Cependant quand on y regarde de plus près, on s'aperçoit que Roubaud s'affranchit des règles traditionnelles.

L'alternance des rimes masculines et féminines n'est pas plus respectée : le sonnet I est tout en rimes féminines, le sonnet II offre deux strophes en rimes féminines et le troisième offre une alternance régulière.

Le sonnet de Roubaud d'inscrit dans son historicité parce qu'il est prolongement, variation, sur la forme strophique traditionnelle.

[9] *Op. cit*. p. 17.

3) Le niveau métrique.

Le sonnet est considéré comme le modèle poétique harmonieux par excellence, si bien qu'on a pu le rattacher à l'esthétique du nombre d'or[10]. Les rapports simples entre les différents mètres ont été privilégiés : isométrie des vers, ou symétrie des strophes. Les premiers sonnets français sont écrits en décasyllabes, puis s'impose l'alexandrin. Ce vers est tout aussi emblématique des différents travaux de Roubaud que l'est la forme poésie. Aussi ne sommes-nous pas surpris de retrouver ce vers dans la plupart des XX sonnets de notre corpus : sonnets I, II, VI, VIII, IX, X, XI, XII, XV, XVI, XVIII, XX, soit 12 / 20. Ces alexandrins ne sont pas tous traités de manière classique. On notera que dans le sonnet I, les césures tombent sur des syllabes inaccentuées trop souvent pour que ce soit le fruit du hasard : « la », « et », « cu » de curiosité alors que le poète admire une jolie rousse, « dans »…De la même manière on sera sensible aux enjambements qui cassent la mélodie traditionnelle de l'alexandrin ; au sonnet VIII « D'ici, pour rallier la maoïste sec / Te et je me voyais rebâtissant avec », le rejet du « Te » permet sous forme de calembour de lire secte et sec / te ; sonnet IX : « je préfère en parfait / sans-gêne » fait porter l'accent à parfait au lieu d'insister sur « sans-gêne ». Si les alexandrins se ressemblent parce qu'ils ont douze syllabes, ils peuvent avoir des rythmes bien différents.

Aussi, peut-on déceler au sein des alexandrins, un hendécasyllabe, comme dans le sonnet III « rue de Bretagne : « d'Aragon me retraversèrent l'esprit ». Une syllabe de plus ou de moins quand il s'agit d'Aragon, qui a plaidé, après le surréalisme et une longue période de complète liberté métrique, la renaissance d'une métrique classique, est-ce trahir l'alexandrin ?

De plus, l'hendécasyllabe est utilisé, isométriquement, dans le sonnet XIX « Buttes-Chaumont » ou en vers mêlés dans le sonnet IV « dans cette ville que tu n'aimais pas », avoisinant des décasyllabes et des octosyllabes, et dans le sonnet V « Fin de partie », entouré d'octosyllabes et d'alexandrins. Le sonnet XIII « Rue Bobillot » aux fragrances du passé, en lettres gothiques, est écrit en heptasyllabes, et le sonnet XIV, léger de ton en octosyllabes. Le sonnet VII « À la tour Eiffel » rend hommage à Jacques Réda, c'est pour cela qu'il est écrit en vers de quatorze syllabes.

Du point de vue métrique, il n'existe donc pas un sonnet mais des sonnets, des sonnets isométriques, des sonnets hétérométriques, où plusieurs vers sont convoqués en fonction du thème du poème.

[10] Marius Cleyet-Michaud, *Le Nombre d'or*, PUF, « Que sais-je », 1997.

4) Le niveau syntaxique.

D'après André Gendre, le sonnet se définit ainsi au niveau syntaxique :

> Les mariages de la syntaxe et de la strophe sont très divers. Une seule phrase enjambe les strophes jusqu'à la fin […] type 1. Si le sonnet se développe en deux phrases, dont l'une couvre le huitain et l'autre le sizain, il sera de type 2. Le type 3 incarne le meilleur degré de convergence entre la syntaxe et la strophe : une seule phrase pour chacun des quatrains et une troisième pour le sizain. Quatre phrases occupant chacune un quatrain ou un tercet définissent le type 4. Enfin le type 5 est le plus hétérogène, car il regroupe toute disposition différente des quatre premiers types. En général, il est caractérisé par la multiplication des phrases à l'intérieur des strophes ou même des vers et il signale ainsi un sonnet de la fragmentation[11].

Nous remarquons qu'il n'existe pas de règle dans ces XX sonnets au niveau syntaxique. Il n'y a aucun sonnet de type I, deux de type 2, le sonnet 9 « Rue Rossini » et le sonnet XIII « Rue Bobillot », un de type 3, le sonnet III « Le Square de Louvois », 6 de type 4 (I, IV, VI, XI, XII et XIV) et 11 de type 5, où on pourrait lister tous les cas de figure. La ponctuation est plus ou moins marquée en fonction des textes. Jacques Roubaud a donc utilisé toutes les possibilités de la syntaxe pour rythmer ses poèmes.

5) Le niveau sémantique.

Nous avons repris la typologie de W. Mönch et de Ch. Sibona[12], qui

> distinguent trois formes fondamentales de sonnets en dénombrant les articulations de la pensée qui les structurent : le sonnet « monologique » (une articulation de pensée) ; le sonnet « dialogique » (deux articulations) et « trilogique » (trois articulations).

Dans ces XX sonnets, on distingue deux cas de figure : le développement monologique d'une réflexion, d'un état d'âme d'un sujet lyrique présenté à la première ou à la seconde personne (sonnet IV « dans cette ville que tu n'aimais pas »), ou la confrontation dialogique du sujet à une scène qu'il raconte ou commente (sonnet I ou IX). On distingue 6 formes dialogiques pour 14 monologiques.

On ne peut donc pas dire chez Roubaud qu'il y a un sonnet. Le sonnet est une « forme implicite », c'est-à-dire qu'il s'agit d'une forme dont les axiomes ne sont pas donnés antérieurement à sa composition, d'une forme

[11] *Op. cit*. p. 20.
[12] Cité par André Gendre, *op. cit.*, p. 22.

qui n'est pas prédéfinie, à la différence, par exemple, de la sextine, forme explicite[13]. » Aussi toutes les possibilités peuvent être réalisées, le sonnet est une forme riche en potentialités, ce qui fait écrire à Roubaud « Il n'y a jamais de formes poétiques épuisées, il n'y a que des versions épuisées de formes[14] ».

II. Le sonnet au-delà de la forme ?

> Il en va tout différemment du sonnet, par exemple. Là, le sentiment premier, superficiel, est celui de la ressemblance. Ensuite on se rend compte de la profonde variabilité réelle. Mais il faut pénétrer vraiment la forme[15].

Nous avons voulu montrer qu'il y avait bien différentes réalisations de la forme sonnet, qu'est-ce qui fait alors l'unité de ces vingt sonnets ?

1) Un parcours parisien.

De manière évidente, Jacques Roubaud nous promène d'un arrondissement à l'autre. Certains poèmes sont précisément ancrés dans le lieu dès le titre : sonnet II « Le Square de Louvois », sonnet VII « À la Tour Eiffel », sonnet VIII « Gare Saint-Lazare », sonnet IX « Rue Rossini », sonnet X « Canal Saint-Martin », sonnet XI « Sunday mein oberkampf », sonnet XIII « Rue Bobillot », sonnet XIX « Buttes-Chaumont », ce qui nous permet de poser l'hypothèse d'une bijection entre le numéro du poème et l'arrondissement correspondant. D'autres poèmes fournissent des indications de lieu : la poste du Louvre dans le sonnet I est située dans le premier arrondissement, la rue de Bretagne, sonnet III, est bien dans le troisième arrondissement. Dans le sonnet V « la Bibliothèque de la Sorbonne », sonnet XII « la porte Montempoivre », sonnet XIV « rue Bezout », « Tombe-Issoire », sonnet XV « rue Vaugirard », sonnet XVI « Maison de la radio », sonnet XVII « rue de Saussure, rue Christine de Pisan », sonnet XVIII « avenue Junot », sont des informations qui corroborent notre hypothèse. Par déduction, parce que ce sont tous des sonnets dédiés à un arrondissement, on peut conclure que le sonnet IV « Dans cette ville que tu n'aimais pas », évoque le quatrième arrondissement, le sonnet VI le parc du Luxemboug et le sonnet XX le columbarium du Père Lachaise. L'unité du recueil se fait donc sur l'unité thématique : un sonnet pour un arrondissement, des arrondissements différents évoqués dans des

[13] Jean-François Puff, « Axiomatique et composition du sonnet chez Jacques Roubaud », *in* Bernard Degott et Pierre Garrigues , *Le sonnet au risque du sonnet*, L'Harmattan, 2006, p. 418.
[14] Jacques Roubaud, *Poésie, etcetera, ménage*, Stock, 1995, p. 152.
[15] *Ibid*. p. 153.

réalisations de sonnets différentes. Si l'on rejoint les lieux évoqués par les différents sonnets sur une carte de Paris, on trace un escargot, ce qui n'est pas étonnant puisque c'est la structure qui a servi de modèle à la construction des arrondissements, mais intéressant puisque ce dessin est un des symboles forts de l'Oulipo, et notamment de la quenine[16].

2) Le sonnet mémoire de « l'espace vécu[17] ».

Pour Roubaud, « tous les sonnets sont des sonnets de Pétrarque » et Ph. Marty écrit que

> Pétrarque […] est le liturge du sonnet. Du sonnet il invente la liturgie. La liturgie répète « en mémoire de ». Comme les chrétiens font un seul corps, le corps du Christ, tous les sonnets font un seul sonnet, parce que tous commémorent un même événement. Tous commémorent la pointe de l'événement[18].

Ici l'événement est lié à la sensation d'une expérience et se fait mémoire de cette sensation. Aussi le leitmotiv du banc, poste d'observation parcourt le corpus : « Assis sur un banc vert » (sonnet II « Le square de Louvois »), « sur un banc » (sonnet X « Canal Saint Martin ») « Assis sur un banc » (sonnet XI « Sunday mein Oberkampf), « je m'assis sur un banc » (sonnet XVII), si bien que sonnet XII « bientôt je connaîtrai tous les bancs de la ville ».

Les observations se font de préférence en été : « un long dimanche d'août », sonnet I, « jour de juin », sonnet III, « À l'entrant de l'été », sonnet V, « le ciel de juin », sonnet IX, « un 13 août », sonnet XIV, « le soleil d'août », sonnet XVII, « un premier mai », où il pleut, sonnet XIX.

Le seul jour évoqué est le dimanche (sonnet I, sonnet XI, sonnet XV dont la note, je cite, « Encore (cf. sonnet I : ce dimanche, on s'en doute, est antérieur à celui du poème ici le précédant) souligne la répétition ».

Le temps suggéré, dans l'ensemble du corpus est donc un temps de vacance, où l'événement peut advenir, être mémorisé et sublimé par l'écriture.

Le sujet de l'écriture peut alors se construire :

[16] Cf. annexe.
[17] Cf. Armand Frémont, *La Région et l'espace vécu*, PUF, 1976.
[18] Philippe Marty, « Le jour où le sonnet naît » in Bertrand Degott et Pierre Garrigues, *Le sonnet au risque du sonnet*, L'Harmattan, 2006, p 405.

— par l'évocation de petits tableaux parisiens, anodins : « Une amoureuse à la grande poste du Louvre / Pousse fébrilement sa lettre dans la boîte » […] « Ai-je bien déchiffré cette séquence ombreuse ? » (sonnet I).

— par l'évocation des petites joies de l'existence « Pour rejoindre ma place et, lecteur euphorique, / Jouir en souverain d'un républicain lieu » (sonnet II),

— il peut s'agir de souvenirs amoureux qui conduisent à une érotisation de la ville (sonnet VI « Eros nu bandant (son arc)», la Tour Eiffel est comparée à une prostituée « drab », « aux jambes écartées », qui montre ses fesses (sonnet VII), gare Saint-Lazare où « Je brûlais de ses seins et de ses lèvres, mais », etc…

— les poèmes peuvent aussi évoquer des moments plus graves (incinération dans le XX[e] sonnet, perte d'un ami, évocation des déportations dans le sonnet IV « Dans cette ville que tu n'aimais pas[19] »).

Le sujet poétique se construit d'un sonnet à l'autre, au sein d'une même forme tantôt à la première personne (« je pourrais / Lire, penser, rêver »), tantôt à la seconde (« sonnet V Fin de partie » « Tu restitues ses livres », sonnet X « Tu t'assieds sur un banc ») et l'unité du vécu, du perçu se mêle à la rêverie toponymique (sonnet XIII « On a posé le billot », sonnet XIV « On soupçonne la rue Bezout » « […] Tombe-Issoire, ma Tombe-Issoire / Adieu ! toi, Folie-Méricourt »).

L'espace perçu et l'espace vécu produisent donc un espace poétisé, écrit dans l'espace du sonnet. Le sujet poétique se construit dans cet espace rythmique, où les sonnets résonnent entre eux : le sonnet V renvoie au I[20], le sonnet VIII au III[21], le sonnet X au II[22], le XII au IX[23] comme des correspondances de métros conduisent à l'unité de Paris.

3) Le sonnet mémoire du rythme.

L'unité du recueil se fait par la mémoire : mémoire des lieux, mémoire des événements et mémoire d'un rythme.

D'abord, nous noterons que les sonnets s'inscrivent dans une intertextualité onomastique : la rue de Bretagne permet d'évoquer Aragon, la Tour Eiffel Jacques Réda, la rue Bobillot Adam Billaut, « les rues de

[19] On peut penser que Roubaud évoque le 4[e] arrondissement et les différents lieux de morts de cet arrondissement ; arrondissement dans lequel il vivait avec sa première épouse, décédée.
[20] Renvoi de notes par l'auteur.
[21] V. 5, sonnet VIII : « c'était le temps inquiet d'une époque inquiète », v. 10, sonnet III « C'était un jour de juin sans complicati-on ».
[22] Évocation de l'eau dans les deux poèmes.
[23] Par les tickets.
[24] In *C'est les Bottes de sept lieues cette phrase « Je me vois »*.

Saussure et de Christine de Pisan » sont convoquées pour leur nom au sonnet XVII, les surréalistes au sonnet XVIII. Le sonnet XIV emprunte sa rime au sonnet « Les Gorges froides » de Robert Desnos[24]. Ces XX poèmes entrelacent les souvenirs de la ville et les souvenirs littéraires.

Le sonnet est donc la forme qui permet de constituer le point de convergence du quadripôle

poésie	langue
mémoire	rythme

Le sonnet est dans la langue ce rythme « liturgique » qui permet l'avènement de la poésie ; parce que les sonnets se répondent, s'interrogent pour réfléchir aux différentes facettes du sonnet. C'est pour cela qu'un système d'assonances et d'allitérations peut suffire à créer l'unité strophique des sonnets : sonnets VII[25], IX, XI…

Le sonnet y est considéré comme un espace ouvert, aux échos internes, où la structure sonore, certes relayée par la structure visuelle, assure la cohérence de la forme.

Or pour Pascal Durand[26],

> L'existence de sonnets en prose montre que le critère de la typographie, de la succession de quatre blocs et de la masse décroissante de deux parties suffit à assurer l'identification de la forme dans un régime poétique moderne où l'instance du visuel tend de plus en plus à l'emporter sur l'instance acoustique, où la perception du rythme et des rapports passe par une saisie englobante d'une forme sur un fond (la page d'impression ou toute autre surface d'inscription) davantage que par une saisie analytique de parties enchaînées.

Ces sonnets de Jacques Roubaud jouent de l'espace textuel, pour montrer plusieurs facettes du sonnet, mais ce n'est pas le visuel qui restitue la forme, c'est l'acoustique : le sonnet est un rythme saisi dans le continu du poème, dans le continu des XX poèmes, plus ou moins un vers, plus ou moins un tercet.

---

[25] « Ce n'est pas pour que tu me toises de cet œil de crabe (v. 4)
Des toises, certes, tu en as et cette couleur « drab »
(Terne, comme disent les Anglais) du crabe tu l'as
Malgré le mercurochrome de mini-um dont la
Ville soigne tes griffures causées par vents et sables », (sonnet VII, p. 105).

[26] Pascal Durand, « Le sonnet "renversé" chez les poètes de la modernité », in Bernard Degott et Pierre Garrigues , *Le sonnet au risque du sonnet*, *op. cit.*, p. 174.

Dans « Dire la poésie », Jacques Roubaud écrit :

> Il existe d'autres mémoires obliques du poème les troubadours en avaient une la musique dans la musique ils enfermaient le privé de mots leur mémoire
>
> Et la poésie comptée rimée plus tard avait encore un peu quelque chose comme cela l'espèce de musique métrique et rythme son rythme cette comémoire elle avait les timbres les échos Castor et Pollux des rimes [27]

Timbres et échos font la musicalité du poème, du sonnet conçu comme une forme toujours renouvelée dans ces XX poèmes : ce sont le jeu des assonances, des allitérations, de l'intertextualité[28], d'échos d'un poème à l'autre qui font le rythme du poème. Ce n'est donc pas le rythme du sonnet que l'on écoute, c'est le rythme des sonnets qui marque l'histoire d'un sujet à travers ses multiples réalisations.

L'unité du recueil se fait donc autour de la forme sonnet, non pas en tant que forme fixe, fixée, rigide, mais en tant que forme signifiante qui permet l'accomplissement d'un sujet au cours de ses réalisations essentiellement acoustiques, attachées à un parcours dans les différents arrondissements de Paris.

Ainsi nous avons voulu montrer qu'il n'y avait pas une forme fixe du sonnet chez Roubaud, qu'elle soit métrique, syntaxique, strophique ou sémantique. Il y a plusieurs actualisations de la forme, qui est par excellence une forme-mémoire : cette forme mémoire c'est celle d'un rythme qui permet l'avènement d'un sujet poétique qui se construit au fil de la commémoration de souvenirs attachés à un espace vécu. Autant dire qu'il s'agit d'une forme vivante que Roubaud transgresse parce qu'il est plus facile de changer en douceur et avec humour une forme même sacralisée par l'Institution, que le cœur des humains…

Lycée Saint-Cricq, Pau

[27] Jacques Roubaud, *Dors*, précédé de *Dire la poésie*, Gallimard, 1981, p. 24.
[28] Accents verlaininens du sonnet X, d'Apollinaire au sonnet XI…

Annexe :
Parcours du poète, sonnet après sonnet,
au fil des arrondissements parisiens.

S1 : Arrondissement identifiable par le poème. S2 : Arrondissement identifiable par le titre.
S4 : Arrondissement identifié par déduction. ——— *: Escargot symbole de la quenine.*

Stéphane Bikialo

Le sonnet comme castration mentale : les *Sonnets de la mort* de Bernard Noël.

> Le sonnet, de son essence, est nécessairement tendre et galant. Il sonne forcément l'amour et la rêverie, sœur de l'ivresse du cœur […]. Cependant tous les sonnets de notre langue ne sonnent pas l'amour. Tout n'est pas roses dans l'Histoire du sonnet : il y a aussi beaucoup de fleurs inodores — et même beaucoup de charbons et d'orties[1]

La parution en recueil des *Sonnets de la mort* de Bernard Noël (éditions Fissile, mai 2007) après une première parution dans le numéro 2 de la revue *Moriturus* intitulé « le sens en sang » en mai 2003 (éditions Fissile[2]) nous permet de parler charbons et orties.

« Voici que le sonnet nous revient de la nuit des cachots » écrivait Aragon en préface aux *Trente-trois sonnets composés au secret* de J. Cassou[3]. Les *Sonnets de la mort* reviennent également de ces cachots, de ces lieux clos où l'on torture, de cette « question renouvelée » qu'évoquait également Aragon[4]. Le sonnet est parfois, marginalement mais néanmoins fondamentalement, une « machine à penser politique[5] ». Par ces *Sonnets de la mort*, Bernard Noël s'inscrit ainsi dans une double tradition : celle des sonnets religieux et politiques des XVI^e^ et XVII^e^ siècle (Sponde) et celle du renouveau politique du sonnet du XX^e^ siècle (Jean Cassou, Jude Stefan…). *Sonnets de la mort* résonne en intertexte aux *Sonnets sur la mort* de Sponde (1597) : que se passe-t-il dans ce passage de la préposition « sur » à la

[1] Alfred Delvau, *Les Sonneurs de sonnets 1540-1866*, Bachelin-Deflorenne, 1885, p. 9.
[2] La parution du recueil en revue est identique au niveau de la structure d'ensemble ou de la structure de chaque poème. Les seules différences tiennent à quelques variantes lexicales.
[3] Aragon, présentation des *Trente-trois sonnets composés au secret* de J. Cassou, 1944, Gallimard, « Poésie », 1995, p. 31.
[4] *Ibid.*, p. 23.
[5] André Gendre, *Évolution du sonnet français*, Presses Universitaires de France, 1996, p. 11.

préposition « de » ? Le « de » est plus complexe et même plus ambigu, au sens linguistique du terme, c'est-à-dire permettant la coprésence de deux interprétations : on le sait par l'analyse bien connue du « de » en double génitif : « de » = au sujet de, qui porte sur, et « de » au sens où cela provient de, émane de… Ces sonnets de la mort traitent de la mort mais sont aussi issus de la mort, à savoir métonymiquement de ceux qui donnent la mort, les bourreaux. Ces sonnets adoptent en effet le plus souvent le point de vue (et la voix) des bourreaux. Écoutons :

2

s'ils crient bourrer la bouche
un coup de rasoir
résumera les aveux

morceaux de cervelle
autour des têtes

l'œil est un encrier
assez vite vidé
nous traitons la peau à la pince
grande soirée
une batte
écrabouille le visage

mais quoi
on ne prend que leur vie
rien de plus
tandis que nous

La voix des bourreaux et l'esthétique de la laideur

Les bourreaux sont alternativement nommés par la troisième personne du pluriel « ils » et par leurs propres paroles au discours direct libre (DDL) : rappelons que le DDL est défini par Jacqueline Authier-Revuz comme se faisant sans la mise en place de la situation d'énonciation qui l'a produit et indépendamment de toute signalisation[6] », c'est-à-dire sans guillemets ou autres signaux typographiques et sans verbes introducteurs : « nous faisons du travail propre / et ils crachent » (sonnet 1), « nous traitons la peau à la pince » (sonnet 2), « mais quoi / on ne prend que leur vie » (sonnet 2) : les bourreaux expliquent leur méthode, avec froideur, précision descriptive, assurance cynique : c'est un des aspects qui rend la lecture de ces poèmes éprouvante.

Plus encore, nous sommes directement placés dans la scène de torture, à la fois par l'utilisation du présent d'habitude et par les adresses directes

[6] Jacqueline Authier-Revuz, « Discours direct » dans *Une langue : le français* (dir. Roberte Tomassone), Hachette, 2001, p. 197.

des bourreaux à leurs victimes : « mange disent-ils » (sonnet 6), « arrête ton silence à la con et fais-toi / raison » (sonnet 7), « gueule pas on arrête / un instant ou bien tout à fait / et tu parles » (sonnet 9).

Mais les bourreaux ne s'adressent pas seulement à leurs victimes. Parfois ils s'adressent à eux-mêmes ou à leurs comparses : « vite achevez-le / empalez-moi ce fils de pute » (sonnet 4). Ils s'adressent enfin au lecteur même dans des sortes de conseils de torture donnés à l'infinitif (à valeur d'impératif), ce qui participe sans doute au malaise procuré par ce texte : « s'ils crient bourrer la bouche » (sonnet 2), « affoler l'angoisse la douleur » (sonnet 3).

Une double énonciation donc, avec non pas fusion mais alternance et indistinction (relative) des voix. Il s'agit de donner corps au bourreau, de lui laisser la parole. Comme l'écrit l'éditeur dans sa présentation de l'ouvrage :

> Dans ce petit livre d'un poids terrible, la torture passe à la question du vers, et le poète fait parler le bourreau — le poète cuisine le bourreau jusqu'à ce qu'il parle — jusqu'à ce qu'on lui voie l'intérieur : jusqu'à ce que bée, flagrant, le vide — le vide vertigineux et méchant qui prolifère et règne en maître dans la coquille creuse que sera toujours un bourreau.

Et il n'est pas indifférent que la parole « de cette coquille creuse que sera toujours un bourreau » prenne place au sein de ce que Bernard Noël nomme « sonnets », coquille formelle léguée par l'histoire...

La voix des bourreaux apparaît aussi à travers leurs rires : « riant de leur propre rire » (sonnet 3), « contorsions cris cœur qu'on arrache / rires et mettez le paquet » (sonnet 6), « et rient en criant » (sonnet 8), « rigolent / en mettant l'électricité » (sonnet 9), « les chocs font pénétrer la chose / avec une agitation qui amuse » (sonnet 9), « rires et coups bas » (sonnet 11). L'« insensibilité qui accompagne d'ordinaire le rire[7] » apparaît dans ce rire des bourreaux, cette insensibilité qui permet aux bourreaux de réduire leurs victimes à n'être plus qu'une « mécanique qui fonctionne automatiquement[8] », physiologiquement, un corps avec lequel il s'agit de jouer, sur lequel toutes les expériences sont possibles afin de provoquer la parole puis la mort. L'humain n'a plus de sens, la torture vise à une disparition de l'humain comme être sensible ; les torturés ne sont plus que des fragments de corps, réduits à des fonctions physiologiques sur lesquelles il s'agit d'agir : « ils font cuire la tête » (sonnet 1), « l'œil est un encrier assez vite vidé » (sonnet 2) : ce qui apparaît comme une métaphore (verbale avec « cuire » et nominale avec « encrier ») n'en est plus une : le pouvoir de

[7] Henri Bergson, *Le Rire* [1899], PUF, 1940, « Quadrige », p. 3.
[8] *Ibid.*, p. 25.

redescription de la réalité (Paul Ricœur) de la métaphore apparaît là dans sa dimension la plus dramatique. La seule « humanité » des bourreaux est celle qui consiste à achever plus vite leurs victimes: « autant l'achever disent-ils on est humains » (sonnet 8)[9], formule immédiatement contrebalancée : « en fin de journée on va / trop vite et tous couaquent faudrait / des clients increvables pour avoir / un peu plus d'imagination » (sonnet 10). Faire disparaître l'humain, c'est aussi pour le bourreau, ne pas laisser de traces : « faut plus que ce tas viandeux soit quelqu'un » (sonnet 11). S'il y a un parcours dans ce recueil, c'est celui de la tentative d'effacement des traces, tentative qui domine les sonnets 10 et 11 à travers les verbes (« rabotent », « coupent »). Rappelons que pour Bernard Noël, « la censure efficace ne rature pas, elle annule, il n'y a plus de trace[10] ». On est là dans la laideur au sens où en a parlé Karl Rosenkranz dans *L'Esthétique du laid* (1853)[11] qui met en avant la défiguration, la déformation, la dysharmonie… Ces *Sonnets de la mort* sont ainsi des sonnets qui déchantent, des sonnets de la laideur :

> La poésie a trop chanté ; il faut qu'elle déchante et trouve là le véritable chant. […] Je veux une laideur qui soit plus belle que la beauté parce qu'elle aura réussi à la comprendre[12].

C'est ainsi que l'accumulation des techniques de torture apparente ce recueil à une sorte de musée de la torture. Prenons le temps de citer, de faire entendre ces mots du corps, de la violence faite au corps : « ils font cuire la tête » (sonnet 1), « ils branchent un fil sur la langue » (sonnet 1), « bourrer la bouche » (sonnet 2), « un coup de rasoir » (sonnet 2), « nous traitons la peau à la pince » (sonnet 2), « une batte / écrabouille le visage » (sonnet 2), « un clou dans le sexe » (sonnet 3), « ils tranchent la peau du front » (sonnet 3), « corde au cou » (sonnet 4), « ils le traitent au fouet » (sonnet 4), « ils éteignent leurs cigarettes dessus » (sonnet 4), « empalez-moi ce fils de pute » (sonnet 4), « sous la paille de fer » (sonnet 5), « ouvrant au couteau des bouches » (sonnet 5), « branchent l'électrode sur le sexe » (sonnet 6), « on lui tord les testicules » (sonnet 6), « viande qu'on taille qu'on tenaille » (sonnet 7), « enculé par une bouteille » (sonnet 7), « les coups dans le ventre » (sonnet 7), « bâtons en mains frappent » (sonnet 8), « empoignent la fille et cognent » (sonnet 9), « violent l'anus

[9] Une « humanité » qui rappelle celle d'Himmler dont j'entendais dire récemment qu'il avait préconisé la création des chambres à gaz en ayant été troublé par la violence du génocide juif commencé par les balles.
[10] Bernard Noël, « L'outrage aux mots » [1975], dans *Le Château de Cène*, Gallimard, « L'imaginaire », 1990, p. 152.
[11] Cité dans Umberto Eco (dir.), *Histoire de la laideur*, Flammarion, 2007, p. 16.
[12] Bernard Noël, *Extraits du corps* suivi de *La Peau et les mots*, *Bruits de langue*, *Les États du corps*, *L'Ombre du double*, Gallimard, « Poésie / Gallimard », 2006.

avec un plumeau » (sonnet 9), « la langue tirée par un hameçon / accroché sous le menton » (sonnet 10), « coupent les oreilles / vident un pot de vinaigre / où c'est à vif » (sonnet 10), « restes qu'ils martèlent à coups de bâtons » (sonnet 11), « crachats vomissures / rires et coups bas » (sonnet 11), « une chignole perce le front » (sonnet 11).

Dire les mots de la torture, c'est faire résonner la laideur, assumer les mots crus que le pouvoir bourgeois cherche à censurer, ces gros mots dont Michel Foucault a montré, dans *L'Ordre du discours* que leur tabou, leur interdit, constitue l'une des « procédures d'exclusion » pour maîtriser le caractère aléatoire du discours. Bernard Noël y insiste dans « l'outrage aux mots » :

> Chier : jusqu'à quel âge n'ai-je pas osé dire ce mot ? Et combien de gros mots ainsi interdits ? Tous les mots du corps. Le bon goût est l'un des gendarmes de la morale. Il la sert. Il la serre autour de notre gorge et sur nos yeux. Le bon goût est une façon d'accommoder d'oubli la mort des autres[13].

Mais ce rejet du bon goût lexical passe aussi par la syntaxe et la structure poétique du sonnet, ou de ce que le titre nomme ainsi ; car en effet, que reste-t-il du sonnet dans ces poèmes hormis un titre qui enjoint à la lecture du recueil à l'horizon du sonnet ?

L'horizon du sonnet : des sonnets « défigurés »

À part le titre du recueil, qui impose une lecture de ces poèmes comme sonnet, ou à l'horizon du sonnet, quels sont les critères qui permettent de parler de sonnets ?

Ces poèmes ne comportent pas 14 vers comme dans le sonnet canonique mais 15. Ils peuvent donc relever de ce qu'on appelle les « sonnets à queue[14] » ou sonnets allongés avec prolongement du poème sur un quinzième vers mais dans ce type de sonnets, souvent le 15e vers prolonge une des rimes, ce qui n'est pas le cas ici. Il me semble ici que cette systématisation de la structure en 15 vers (libres) importe moins pour la référence, l'allusion ou l'appartenance au sonnet qu'elle permet, que d'une volonté de mettre au premier plan l'impair : l'impair que l'on retrouve, outre dans le nombre de vers de chaque sonnet, dans le nombre de sonnets du recueil : 11.

Ces poèmes ne possèdent pas la structure strophique (2 quatrains, 2 tercets), rimique et métrique (alexandrin ou décasyllabe) du sonnet traditionnel ; aucun système de rimes, pas de statut particulier pour le vers 9 ou le vers 14. Ces poèmes ne reprennent pas non plus les théma-

[13] B. Noël, « L'Outrage aux mots », *op. cit.*, p. 151.
[14] D. Moncond'huy, *Le Sonnet* (anthologie + dossier), Gallimard, « Folio plus », 2005, p. 197.

tiques traditionnelles du sonnet (amoureuse, métalinguistique…) ni, plus généralement, les éléments relevant de ce qu'André Gendre nomme le « niveau sémantique ».

On est dans un de ces cas limites du sonnet, un de ces sonnets « défigurés » dont parle Dominique Moncond'huy :

> Autrement dit, on peut ne pas respecter le système de rimes attendu, on peut même ne pas respecter la disposition strophique la plus courante pour le sonnet, le lecteur reconnaîtra encore le sonnet… Disons-le autrement : bien des sonnets irréguliers sont perçus encore comme sonnets, au point qu'il peut être difficile de déterminer à partir de quelle limite l'on n'a plus affaire à un sonnet[15]…

De fait, en titrant son recueil *Sonnets de la mort*, Bernard Noël impose la lecture du recueil comme celle d'un recueil de sonnets, lecture à laquelle se prête volontiers le lecteur, actualisant d'autant plus facilement dans sa lecture cette appartenance au sonnet que celui-ci est une forme poétique connue. *In fine*, si l'on reprend les trois critères proposés par André Gendre pour le repérage et l'analyse du sonnet (niveau strophique, niveau syntaxique et niveau sémantique), il ne reste plus grand-chose du sonnet dans ces poèmes. Cela montre bien la « sonnettisation aléatoire » de la lecture de ces poèmes : on peut les lire à l'horizon du sonnet ou non. D'une certaine manière ces poèmes auraient pu ne pas s'appeler « sonnets ».

L'œuvre de Bernard Noël comporte au reste d'autres poèmes de 15 vers par exemple les 50 poèmes de *La Moitié du geste*[16], ou ceux de *Bruits de langue*. Ce recueil comporte 4 « suites » de 11 poèmes de 15 vers sans qu'aucune référence au sonnet n'y soit faite.

> rets de rétine
> accroche-cœurs du joli
> temps
>
> mur me suis
> oblique et mou
> ris du rot qui détraque
> tout l'amoureux convoi
>
> violence
> à son point vif
> un corps qui pense est
> toute la pensée
>
> pis que pipée
> à qui la trace

[15] Dominique Moncond'huy, *op. cit.*, p. 198.
[16] Bernard Noël, *La Moitié du geste*, Fata Morgana, 1982, repris dans *La Chute des Temps*, Gallimard, « Poésie », 2000.

paraphant le manque
et j'ai du sens sur les mains[17]

Quel est alors l'enjeu d'appeler « sonnets » ce qui n'en a qu'à peine la structure et pas du tout la forme strophique, métrique, rimique, thématique… ? L'important semble alors moins dans l'appartenance de ces poèmes au genre du sonnet, que dans la référence, l'allusion par le titre à cette forme poétique et à ce qu'elle symbolise, représente historiquement et culturellement. Il convient ainsi de s'interroger à la fois sur cette référence au sonnet et sur la défiguration que lui fait subir Bernard Noël ici, par l'absence de reprise des éléments définitoires du sonnet traditionnel. C'est que au-delà, voire contre, la référence au sonnet, ce qui importe à Bernard Noël c'est la création d'un « espace du poème », espace visible et espace mémoriel.

De la « liberté contrainte » à la « castration mentale » : le sonnet contre « l'espace du poème »

Dans *L'Espace du poème*, Bernard Noël propose une pensée du poème qui se formule en partie contre la forme fixe que représente le sonnet :

> J'ai fabriqué cette expression : l'espace du poème, parce que j'avais le sentiment que préexiste quelque chose… Avant d'écrire un poème, un livre, j'ai toujours essayé de faire exister une forme vide. Une forme qui n'a pas de forme, qui a des bords mais pas de limites. […] Voilà ce qui me préoccupe dans l'espace du poème, cet espace dont j'ai le sentiment qu'il doit absolument être construit avant. Et qui n'est pas contraignant comme la forme sonnet tout en exerçant comme elle une attraction, une tension. […] Alors que la forme traditionnelle, la forme fixe, se trouvait accomplie, par exemple dans un sonnet, la forme vide qui commande l'apparition du poème disparaît dans le poème[18].

Paraphrasons pour faire émerger deux aspects : d'une part, l'idée que le sonnet possède en commun avec cette « forme vide » que représente l'« espace du poème » d'exercer « une attraction, une tension » ; d'autre part, l'opposition au niveau de la contrainte : l'espace du poème n'est « pas contraignant comme la forme sonnet » : c'est une forme qui disparaît quand le poème se fait alors que la forme s'« accomplit » dans le cas du sonnet. Le sonnet est donc lié à la contrainte, ce que son histoire récente confirme, de sa caractérisation comme « liberté contrainte » par Aragon à sa reprise par les oulipiens. Chez Aragon, comme chez Bernard Noël, la notion de « contrainte » possède toutefois une double dimension, non

[17] Bernard Noël, *Bruits de langue*, Talus d'approche, 1980, repris dans *Extraits du corps*, Gallimard, « Poésie », 2006, p. 155.
[18] Bernard Noël, *L'Espace du poème*, POL, 1998, p. 69-72.

seulement poétique, formelle, mais idéologique. L'idée d'une contrainte extérieure, et la comparaison à la religion dans l'extrait suivant illustrent cette contrainte idéologique :

> Des formes fixes comme la sextine ou le sonnet déterminaient un espace dont on peut décrire les dimensions : nombre de vers et de syllabes, succession des rimes et des strophes… Ce faisant, on était plus sensible aux contraintes qu'à l'espace qu'elles construisaient. Cet espace n'existait d'ailleurs qu'en tant que territoire interne de la construction terminée. L'espace que je cherche à rendre sensible est le contraire : il appelle la construction au lieu de n'avoir d'existence qu'à partir d'elle — il l'appelle puis s'y abolit. Imaginez un espace « sonnet » qui aurait engendré la forme du même nom puis aurait disparu en elle sans qu'on puisse retrouver son rôle formateur, de telle sorte qu'on raisonnerait désormais à partir d'une conséquence ayant fait oublier sa cause. L'exemple du sonnet n'est pas très adéquat : sa forme est trop prenante pour laisser place à un en-dessous qui l'aurait précédée, […]. Les formes fixes — et tel est leur aspect le plus notable — s'imposaient à l'œuvre de l'extérieur, tout comme la religion imposait de l'extérieur ses règles à l'intériorité ; bien au contraire, les formes spatiales dont j'évoque l'effet sont internes : elles structurent par orientation, par aimantation et non par contrainte[19].

La reprise des caractères énoncés par Jacques Roubaud dans son introduction à *Soleil du soleil* témoigne bien de cette dimension axiologique et idéologique de la forme sonnet : le sonnet est en effet une « forme savante, écrite et récente », qui parcourt une grande partie de l'histoire littéraire (du XIIIe siècle au XXIe siècle), « quasi-universelle » en raison de sa présence « dans la tradition poétique d'un nombre considérable de langues », et il est une « forme poétique de valeur exceptionnelle », dans la mesure où « il a été composé dans cette forme certains de poèmes considérés comme les plus beaux de la poésie universelle[20] ». Le sonnet est donc lié à une forme de littérature institutionnalisée et axiologique (la grande et belle littérature).

En cela, il présente une certaine analogie avec la torture elle-même, elle aussi universelle, ancestrale, d'une immense productivité et reposant sur *L'Art de la mémoire* selon le titre de l'ouvrage de Frances Yates auquel fait souvent référence Bernard Noël dans *L'Espace du poème*. Le sonnet est une forme qui se mémorise aisément : d'où la pratique de Jean Cassou qui n'avait pour écrire « que sa mémoire et le temps[21] », d'où celle de Jacques Roubaud dans *Churchill 40*, d'où ces *Sonnets de la mort* qui sont aussi des sonnets de la mémoire : de la mémoire forcée, violentée des bourreaux

[19] *Ibid.*, p. 160-161.
[20] Jacques Roubaud, *Soleil du soleil. Anthologie du sonnet français de Marot à Malherbe*, POL, 1990, repris en Poésie / Gallimard p. 9-10.

(« travaille donc ta mémoire sinon », sonnet 7) ; de la mémoire de la torture, de sa « créativité » — je renvoie à l'énumération des différentes pratiques de torture — et de sa permanence à notre époque, de la mémoire aussi contre des formes de torture pas si lointaines. Comme le précise la note de l'éditeur :

> Contrairement à ce que voudraient certaines récentes consignes officielles, émises par un gouvernement néo-nationaliste, et qui prêchent en matière d'Histoire une amnésie sélective aux relents évidents de révisionnisme, Bernard Noël n'oublie pas, lui, ce qu'il sait d'insoutenable — ni de le dire. Il n'oublie ni l'horreur banale, ni la terreur légale, ni la saleté des petits procédés qui, mis bout à bout, font à la fin ce qu'on appelle une « Grande Nation ». Il n'oublie rien de ce qu'il sait, entre autres, des méthodes françaises durant la guerre d'Algérie.
>
> Puisqu'il est aujourd'hui question des *devoirs* de chacun, et notamment de ceux des faibles, Bernard Noël n'oublie pas le sien de poète, qui est d'opposer à la cécité institutionnelle et collective un regard fixe, qui ne cille pas, braqué sur le pire. Et d'aller à la fin nommer l'innommable.
>
> C'est qu'un poète a la tête dure. C'est qu'un poète comme Bernard Noël ne fait pas taire les cris de sa mémoire — à aucun prix. C'est que, comme dit Robert Antelme, les bourreaux, qui ont toujours cru, par la violence systématique, puis par l'extermination industrielle, pouvoir *en finir* avec leurs opposants, ont au contraire « fabriqué la conscience irréductible ». Or cette conscience-là survit, *doit* survivre bien au-delà des victimes et des témoins directs — jusque dans les corps errés de leurs petits-enfants : les nôtres aujourd'hui.

Rappelons cette formule de l'article « Torture » du *Dictionnaire philosophique* de Voltaire après le récit des tortures subies par le chevalier de la Barre : « ce n'est pas dans le XIII^e^ ou le XIV^e^ que cette aventure est arrivée, c'est dans le XVIII^e^ ». C'est aussi dans le XX^e^ siècle…

Notre époque voyant revenir — ou n'ayant jamais vu réellement disparaître — cette barbarie sommaire, Bernard Noël revient avec ses *Sonnets de la mort* à une forme de dénonciation de la barbarie dans ce qu'elle a de plus brut, par rapport à la dénonciation de la « sensure » qui ne passe pas par la barbarie mais par des formes plus subtiles d'oppression, par la privation de sens et non la privation de parole[22]. La pratique du sonnet, ou plutôt la référence au sonnet, dans ce recueil semble ainsi ambiguë : le sonnet y est à la fois ce genre permettant la dénonciation, la « riposte[23] » et cette forme, pour reprendre Aragon encore, contraignant la liberté et rendant prisonnière la pensée, opérant une forme de « castration mentale[24] ». La torture est en effet une pratique de la privation de parole, de « censure » (il s'agit

[21] Louis Aragon, *op. cit.*, p. 32.

d'emprisonner et de faire taire par la mort) mais qui passe par la parole forcée, privée de sens, « sensurée », un dévoiement de la parole. Il s'agit en effet de faire parler : « un coup de rasoir / résumera les aveux » (sonnet 2), « arrête ton silence à la con » (sonnet 7), « et tu parles » (sonnet 9) ou encore, dans le sonnet 5 :

> le corps doit vomir des noms
> aussi tuez-moi son tu
>
> dès qu'on met la tête sous presse
> on voit suinter le secret

Les effets d'allitération en [s] (« sous presse », « son », « suinter le secret ») et d'assonances en [u] (« tuez-moi son tu » « suinter ») mettent en valeur l'expression à la clausule du paragraphe « son tu », expression syntaxiquement ambiguë puisqu'il peut s'agir aussi bien de tuer l'autre (avec « tu » comme pronom personnel en emploi autonyme précédé d'un déterminant possessif) que de tuer le « son tu » (avec le nom commun « son » sans déterminant suivi du verbe « taire » au participe passé adjectivé). Les deux lectures se rejoignent au sens où empêcher le silence de la victime c'est le nier dans son existence même. Ce que révèle cet exemple, c'est l'importance des ellipses syntaxiques (souvent relayées par des enjambements ou rejets) qui créent des effets de rupture en accord avec la thématique des poèmes. Ces ruptures donnent aux associations de mots davantage de puissance brute d'évocation. Alors que le sonnet est souvent envisagé comme une forme rythmique parfaitement organisée, ce qui prime dans ces sonnets « défigurés » qui parlent de corps eux-mêmes défigurés, ce sont les discordances et hétérogénéités de tous ordres :

— Hétérogénéités et ruptures au niveau de la structuration paragraphique (puisqu'on ne peut parler de strophes) : sur les 11 poèmes, pas une seule configuration paragraphique identique et des paragraphes de 1 à 7 vers, avec une variété au sein même de chaque poème : mais moins un principe de variété par exploration des potentialités formelles comme

---

[22] Voir Bernard Noël, *L'Outrage aux mots*, *op. cit.*, p. 157-158, et *Le Sens la sensure* (Talus d'approche, 1985). J'ai proposé quelques réflexions sur ce point dans « Bernard Noël : la langue contre la sensure » dans *Littérature et sociologie* (éd. Philippe Baudorre, Dominique Rabaté, Dominique Viart), Presses Universitaires de Bordeaux, 2007.

[23] *Ibid.*, p. 34.

[24] Bernard Noël, *La Castration mentale*, POL, 1997 : « Depuis toujours l'oppression était brutale, celle que je dénonce est délicate. Tout le monde connaît le véhicule de l'oppression brutale, c'est la force avec des éléments bien repérés qui sont la police, l'intimidation, la censure, la prison, la torture, bref la contrainte violente. L'oppression délicate travaille à fabriquer la même soumission, mais en supprimant la conscience de ses mécanismes et de son action », p. 147.

chez Queneau[25] ou dans l'Oulipo en général, que la volonté d'empêcher qu'apparaisse une organisation sensible servant de repère (à part dans les sonnets 1 et 10 où on peut repérer une structure en chiasme).

— Hétérogénéités et ruptures au niveau de la structure prosodique (puisqu'on ne peut parler réellement de mètre) : des vers brefs, de 1 à 9 syllabes, n'atteignant jamais le noble décasyllabe. C'est l'hétérométrie et l'impair qui dominent dans ces poèmes, sans aucune systématisation. Au-delà de l'hétérométrie, il y a une volonté de variété qui empêche que s'impose un rythme, une régularité, avec de nombreux effets de discordances entre mètre et syntaxe, en particulier des enjambements[26] :

> bâtons en mains frappent
> à grands coups tout le corps
> rompent les jambes font un
> bourbier charnel un vomi
> atroce et s'acharnement
> et rien en criant
> il est cuit à point

Cette fin du sonnet 8 est fondée sur l'enjambement, mais aussi sur des ellipses syntaxiques, comme l'ellipse du sujet, renvoyant aux bourreaux, élément pourtant syntaxiquement indispensable à la phrase minimale.

— Hétérogénéités et ruptures au niveau syntaxique : l'absence de ponctuation noire (virgules, points, guillemets pour les discours autres, etc.), l'omission du sujet ou les phrases averbales (« et sous la paille de fer / toute la crudité du corps », sonnet 5), l'absence de déterminants devant les noms, voire l'inachèvement syntaxique (à la fin du sonnet 2), tous ces éléments contribuent à mettre en cause le discours même par la torture. Les poèmes sont structurés en blocs typographiques qui peuvent passer d'un poème à l'autre tant la liaison syntaxique n'est pas assurée d'un paragraphe à l'autre et d'un vers à l'autre. C'est le règne de la juxtaposition, de la fragmentation, de la dislocation. Des syntagmes sont disposés dans la page, sans rattachement syntaxique précis, sans cohésion, mais avec une parfaite cohérence en raison de l'unité sémantique :

> La mise en œuvre d'une certaine perception de l'espace fait surgir des relations spatiales inconnues jusque-là. […] Au fond, chacun de nous ne fait que modifier la position spatiale des mots qu'il emploie. Et cette modification modifie à la fois le sens et la temporalité du syntaxique. […] le sens est lié à la qualité de la relation instaurée entre les mots[27].

[25] Voir dans le présent volume la contribution d'Alain Chevrier.
[26] Enjambements dont Stéphanie Thonnerieux a proposé ici-même de faire un des traits du sonnet contemporain.

Ces éléments, outre qu'ils exemplifient la rupture, la défiguration (des corps, des mots, du sonnet) créent une sorte de désancrage spatio-temporel des sonnets (la phrase nominale gomme ainsi l'actualisation personnelle et temporelle), favorisant non seulement une sorte d'inscription transhistorique de la torture (pratique universelle et intemporelle) mais une forme de spatialité plus que linéarité. Le sonnet possède encore ce pouvoir d'attraction, de riposte, car il est poème qui tient dans la page et permet ainsi la mise en œuvre d'une certaine spatialité, d'une verticalité, de celle qui permet de dire qu'on tient encore debout :

> Il n'y a pas d'affirmation qui n'appelle aussitôt sa contradiction. C'est pourquoi je suis debout jusqu'à la mort. Ce debout-là est aussi la raison d'être de la forme du poème. La verticalité de ce qui refuse de rester simplement couché dans le livre est analogue à la verticalité du vivant. D'où la première règle : j'empile d'abord des lettres, puis, à chacune, vient se joindre le vers comme la vertèbre à la côte[28].

Outre sa verticalité, la reprise de la forme sonnet apparaît ainsi comme un moyen pour Bernard Noël d'inscrire ces poèmes de la torture dans une histoire (littéraire) officielle, d'où le passage par la forme sonnet, dont « l'attraction » réside en partie dans sa dimension idéologique :

> On n'écrit pas pour dire quelque chose mais pour délimiter un lieu dont nul ne pourra décréter qu'il n'a pas eu lieu[29]

Mais cela passe par la « défiguration » du sonnet traditionnel, qui s'accompagne d'une dislocation des corps humains torturés et d'une déstructuration syntaxique, par des sonnets, des hommes, une langue au « cou coupé » (sonnet 1). Par cette formule empruntée à Apollinaire le mot comme le corps est attaqué. Derrière la torture des corps, derrière le sang qui se vide des corps, c'est le sens qui se vide, c'est le langage, la littérature qui sont en jeu, en 2007 comme dans les années 60.

> Faites l'effort, je vous prie, l'effort d'imaginer ce qu'il en serait de vous si, brusquement, vous étiez privée de cette circulation des mots identiques après tout à celle du sang[30]…

Université de Poitiers

[27] Bernard Noël, *L'Espace du poème*, p. 41.
[28] Bernard Noël, *Bruits de langue*, dans *Extraits du corps*, *op. cit.*, p. 150.
[29] Bernard Noël, « L'Outrage aux mots », *op. cit.*, p. 152.
[30] Bernard Noël, *Le Syndrome de Gramsci*, P.O.L, 1994, p. 37.

Laurent Fourcaut

Autobiographie de William Cliff : le sonnet comme (in)discipline.

et qu'on ne vienne pas me parler de « science humaine »
et dégrader à des concepts le chant ou la douleur
qui fut le lot de notre enfance et dont la trace hautaine
continuera de nous tenir jusqu'à la dernière heure…

Autobiographie*, p. 52.*

Cette *Autobiographie* poétique du Belge William Cliff (pseudonyme d'André Imberecht), né en 1940, sans aucun doute un des plus importants poètes de langue française d'aujourd'hui, fut publiée à Paris en 1993 aux éditions de La Différence, dans la collection « Clepsydre[1] ». Auparavant, l'auteur avait fait paraître six livres de poésie chez Gallimard, maison où l'accueillit Raymond Queneau, grâce auquel fut publié, en 1973, le tout premier, *Homo sum*, dont le titre provocant[2] était, d'une certaine façon, tout un programme, et qui reçut un accueil généralement enthousiaste, ainsi qu'un livre de dizains décasyllabiques en hommage à son ami *Conrad Detrez*, mort du sida, paru chez Le Dilettante en 1990. Dizains aussi les poèmes de *Fête nationale* (Gallimard, 1992) : Cliff est grand admirateur de la *Délie* de Maurice Scève.

[1] William Cliff, *Autobiographie* (1993), éd. de la Différence, « Clepsydre », 1997, 137 p. Les citations de ce livre seront simplement suivies du numéro de page entre parenthèses.
[2] Provocant dans son ambiguïté : s'il donne d'emblée le la en affichant crânement l'homosexualité de l'auteur, à une époque où elle était sensiblement plus difficile à assumer qu'aujourd'hui, il est d'abord une citation de l'Introduction des *Contemplations* de Victor Hugo : « Ce livre contient, nous le répétons, autant l'individualité du lecteur que celle de l'auteur. *Homo sum*. » (Gallimard et Librairie Générale Française, « Le Livre de Poche », 1965, p. 12).

C'est en sonnets toutefois qu'*Autobiographie* narre l'enfance douloureuse de l'auteur, son adolescence d'élève indocile au collège, les études chaotiques qu'il n'acheva qu'à « l'âge de trente ans » (p. 92), « la révélation » qu'il eut « de la littérature » (p. 51) en lisant Chateaubriand — parce qu'il y trouva une figure de père comparable à celle qui écrasa les débuts de sa propre vie — puis Proust (« l'auteur de la *Recherche* en ces années m'a révélé / que notre intime vérité c'est la littérature » (p. 52)), sa brève et décevante expérience d'enseignant suppléant, enfin ses séjours de vacances à Barcelone en quête de « la vie réelle la réalité / de la vie » (p. 108), Barcelone où sa rencontre avec le poète catalan Gabriel Ferrater, qu'il traduira plus tard, l'ouvre « à d'autres écritures » (p. 121).

Le livre compte exactement cent sonnets, numérotés de 1 à 100. Peut-être par référence implicite aux *Cents sonnets* de Boris Vian (posthume, 1984), qui fut proche de Queneau. Si c'est bien le cas, on peut penser que Cliff aura été séduit par le calembour du titre, dont la dérision se retrouve, mâtinée de trivialité, dans bien des sonnets de l'auteur, lui déjà scandaleux, de *J'irai cracher sur vos tombes*. Ceux d'*Autobiographie* sont distribués en neuf sections : après un « Prologue » (sonnets 1 à 3), « Enfance » (4 à 20), « Adolescence » (21 à 36), trois fois « Jeunesse » (« première série » : 37 à 59 ; « deuxième série » : 60 à 74 ; « troisième et dernière série » : 78 à 94), un « Interlude » (75 à 77) s'intercalant entre les deux dernières, « Supplice », les trois derniers sonnets de cette section qui en compte cinq (95 à 99) comportant des passages en italiques empruntés, ainsi que nous l'apprend l'unique Note (p. 135), au *Supplice* de Georges Bataille (Gallimard, 1954), le sonnet 97 (p. 127) étant intégralement en italiques, à l'exception de quatre mots ; enfin un « Épilogue », constitué du sonnet 100 et dernier (p. 133).

Ces sonnets présentent une remarquable variété de mètres. Le mètre dominant est le vers de 14 syllabes[3]. Soixante poèmes en effet, soit trois sur cinq, recourent à ce mètre inhabituel, et d'abord les trois du « Prologue ». Vingt-sept sont en alexandrins, notamment l'ultime, celui de l'« Épilogue ». Sept sont en décasyllabes, assez régulièrement répartis sur l'ensemble, puisqu'il s'agit des numéros 8, 14, 44, 67, 84, 88 et 97. Le sonnet 58 a des vers de 13 syllabes, le 68 des vers de 16 syllabes. Quatre sonnets enfin présentent des « anomalies ». Dans deux cas, elles sont certainement délibérées. Le 34 commence par un vers de 16 syllabes, tous les autres en ayant 14. Voici le premier quatrain :

[3] Dans son excellente présentation du poète, Jean-Marie Klinkenberg (« CLIFF William », *Dictionnaire de poésie de Baudelaire à nos jours*, sous la direction de Michel Jarrety, P.U.F., 2001, p. 151 B) affirme que ce vers a été « inventé » par lui. Jacques Réda et Alain Chevrier ont établi, lors du colloque, qu'il n'en était rien.

> le père Willaert eut pour moi une certaine préférence [16]
> dont je n'étais pas digne il s'obstinait à voir en moi
> je ne sais quoi qui l'empêchait de voir mon indolence
> et plus tard à Louvain comme je m'étais rendu à
> [etc.] (p. 50)

Dans le sonnet 41, en vers de 14 syllabes, on en relève trois de 16, les vers 1, 3 et 9, à condition d'élider le *s* de Charles dans « Charles Aznavour » (vers 9 : « en ce temps tout était paumé souvenez-vous Charles Aznavour » (p. 59) : l'oralité prime. On peut en revanche suspecter une inadvertance dans les sonnets 81 (premier vers de 15 syllabes, tous les autres étant de 14 : « à Barcelone j'ai pris le pli d'espérer que la nuit [15]/me ferait découvrir ce que j'espérais de la vie [14] / *[etc.]* » (p. 108)) et 85 (premier vers de 11 syllabes dans un sonnet décasyllabique : « familles entières livrées au pavé / avec bagage et cris de la marmaille / *[etc.]* » (p. 112).

On voit déjà, dans ce traitement capricieux des mètres, se dessiner un des traits essentiels de ce livre de sonnets : il est travaillé tout entier par un compromis ou, mieux, par une tension entre respect des formes héritées et contestation de ces formes. C'est cette tension dont je me propose d'abord d'achever la description, mais dont je voudrais, ensuite et surtout, tenter une analyse, en m'efforçant d'en faire apparaître les raisons. Or c'est dans le propos même de ces sonnets, dans le scénario particulier dont ils agencent de proche en proche la formule, que j'entends déceler le principe et la justification d'une ambivalence profonde, si caractéristique de la manière poétique de William Cliff.

Les rimes sont caractérisées par une liberté qui confine souvent à l'insouciance, et c'est peu dire que les schémas canoniques sont allègrement subvertis. Il est rare que les rimes du premier quatrain soient reprises dans celles du second. Cela se produit cependant au sonnet 5 : « jour / guerre / querre *[forme archaïque de quérir]* / pour // nourricière / amour / père / jours » (p. 18). Encore la disposition change-t-elle d'un quatrain à l'autre : abba puis baba. Les rimes peuvent donc être croisées dans le premier, mais embrassées dans le second — ou inversement. Le premier cas de figure s'observe dans le sonnet 2, où les rimes des quatrains sont les suivantes : « plaie / découvrir / m'en allais / me nourrir // maison / nature / nourriture / prison » (p. 12) ; soit abab cddc. Le cas inverse se réalise au sonnet 17 : « humaine / obstination / supplication / herculéenne // souffle / Mort / gouffre / corps » (p. 30) : abba cdcd. Exceptionnellement, les rimes d'un quatrain peuvent être plates, comme dans le premier du sonnet 14 : « guerre /faire / mourir / mourir *[sic]* » (p. 27) ou dans le premier du sonnet 81 : « nuit / vie / espoir / voir » (p. 108). Il arrive, cas extrême,

qu'elles soient carrément farfelues : « dont / dons / honni / pardon » (p. 87). Quant aux tercets, ils présentent assez longtemps des rimes un tant soit peu régulières, quoique nullement académiques, comme dans le sonnet 1 : « continue / fenêtres / maîtres // inconnues / sommeil / ciel » (p. 11), soit cdd cee ; ou dans le sonnet 28 : « forts / l'envahisseur /tort // épaisseur / fort / dévastateur » (p. 44) : cdc dcd. Mais, dans le dernier tiers du livre, ils tendent à s'affranchir de toute norme et assument sereinement un franc désordre. Sonnet 72 : « latin / connaissaient / festin // dans / chambre / foutue » (p. 93). Sonnet 83 : « entendre / donnaient / noir // aller / avait / amont » (p. 110). Il faudrait pouvoir se livrer à un examen complet et détaillé des rimes de ce livre. Je me borne ici à relever les fonctionnements les plus apparents. J'ajoute que ces rimes sont assez souvent pauvres : « menées /projet / fait / jouée » (p. 76) ; « cinéma / tout ça » (p. 106). Et surtout que l'assonance se substitue fréquemment à la rime : « vagues / mâchoires » (p. 20) ; « culotte / malpropre » (p. 22) ; « langue / savante » (p. 23) ; « guise / dire » (*ibid.*) ; « père / lèpre » (p. 29) ; etc. Défaut d'art ? Évidemment non. C'est tout à fait délibéré, et d'ailleurs l'auteur s'en explique lui-même très nettement, dans le premier des sonnets de l'« Interlude » :

> je m'excuse beaucoup d'écrire ces sonnets
> sans rimes richissimes car les riches rimes
> conduisent à donner beaucoup de coups de lime
> lesquels font le sonnet sonner comme un poney
>
> chargé d'idiots grelots dont on ne reconnaît
> que trop qu'ils ont cent fois passé dans la machine[4]
> […] (p. 99)

Même irrévérence à l'égard des canons du genre dans l'abondance des contre-rejets réduits à un mot, un déterminant abruptement coupé de son substantif : « mais comme seul élément femme elles connaissaient leur / pouvoir dans le collège et l'exerçaient avec rigueur » (p. 75) (voir de même « ma » (p. 88), « une » (p. 94), « ses » (p. 107), « nos » (p. 114)) ; un pronom disjoint de son verbe (« […] il / avait raison […] » (p. 93)) ; une conjonction de coordination (« […] mais / étais-je mieux préparé […] » (p. 81). Cliff n'hésite pas non plus à scinder un mot en fin de vers, obtenant ainsi une rime coupée. Deux occurrences du procédé dans le

[4] Clin d'œil au lecteur, qui perçoit les allusions à un quatrain du célèbre « Art poétique » de Verlaine : « O qui dira les torts de la Rime ? / Quel enfant sourd ou quel nègre fou / Nous a forgé ce bijou d'un sou / Qui sonne creux et faux sous la lime ? » (*Jadis et Naguère, Œuvres poétiques complètes*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1948, p. 207).

premier sonnet : « vol- / onté » rime avec « école », et « m'em- / pêcher » avec « moment » (p. 11). Le comble se produit quand, rimant avec « indifférence », on a, au tercet suivant, « en c- / es lieux » (p. 116).

Il convient en outre de mettre au nombre des gaucheries calculées les très nombreux homéotéleutes, aussi indiscrets qu'insistants. Entre trente ou quarante exemples possibles : « une mignonne nonne en rupture avec sa clôture » (p. 43) ; « je répandais sur le pays ma trogne sans vergogne » (p. 95) ; « (aussi Balzac avec son Rastignac) » (p. 106). Et aussi les répétitions, délibérément appuyées. Le sonnet 1 comporte deux fois « à travers les fenêtres », plus une fois « vers les fenêtres » (p. 11). Le sonnet 14 multiplie et croise les occurrences des mots « mourir » et « plaisir » (p. 27). Quatre fois « récitait » dans trois sonnets consacrés aux propos à lui tenus par la grand-mère qui l'héberge (sonnets 67, 68, 69, p. 88-90). Il y a là une sorte de maladresse jouée, de balourdise roublarde, qui vise à saper l'élégance convenue de la forme : le sonnet se met à claudiquer, il affecte une démarche bancale, disgracieuse. Mais le lecteur n'est jamais dupe : il ne laisse pas de percevoir dans ces poèmes une manière de raffinement paradoxal, d'élégance au second degré.

Il n'en reste pas moins qu'on assiste à une entreprise systématique de *dérèglement* de la forme, au point qu'on est tenté de voir dans ce sonnet *l'infirme qui volait*.

Alors, pourquoi ? C'est à répondre à cette question que s'attache maintenant la seconde partie de cet exposé.

*

À lire *Autobiographie*, on repère très vite la présence de ce qu'on pourrait appeler deux postulations antinomiques. Que le conflit, la tension entre ces deux postulations soit au fondement même, non seulement de la poésie, mais de l'art en général, c'est ce que je me suis efforcé de montrer à propos de l'œuvre géniale, encore méconnue, de Jean Giono, où elles prennent les noms de « perte » et d'« avarice[5] » : ce sont les deux modes, symétriques et opposés, de gestion du désir, selon qu'on s'abandonne à la « roue » des métamorphoses (sorte de pulsion de mort) ou qu'au contraire, terrifié par la perspective de l'anéantissement de son individualité propre,

[5] Voir par exemple L. Fourcaut, article « Jean Giono » de l'*Encyclopaedia Universalis* (édition 1990), tome 10, p. 471-474. Repris dans *Dictionnaire de la littérature française XX^e siècle*, *Encyclopaedia Universalis* et Albin Michel, 2000, p. 332-340. Article actualisé dans sa version électronique (mis sur le site E. U. en septembre 2003). Et, dans le n° 8 de la série *Jean Giono* de « La Revue des lettres modernes » (L. Fourcaut, ed.), « *"Que ma joie demeure"— écrire-guérir ?* » (Caen, Lettres Modernes Minard, 2006, 296 p.), l'étude : « Un Texte extraordinaire ? » (p. 185-232),

on cherche, en « avare » (du désir), à ménager, dans le contre-monde de *formes* que l'on crée à cet effet, un exutoire de substitution au désir, irréductible, de se perdre. Perte indirecte, perte à blanc : tel est selon moi le fonctionnement, telle est la finalité de l'œuvre d'art. J'ai tâché de décrire comment cette dialectique était également consubstantielle au sonnet, lors d'un colloque à Besançon, en 2004[6].

Voyons donc selon quel agencement original elle organise les poèmes de Cliff.

Deux instances s'opposent, chacune étant corrélée à une *langue* spécifique — par quoi l'on touche à celle qu'inventent ces sonnets et qui est donc elle-même le produit d'un compromis.

D'un côté, la figure du père, figure écrasante, qui pèse sur la vie de l'auteur, bien au-delà de l'enfance terrifiée et qui, comme telle, est omniprésente dans ce livre. L'ambiance de Combourg, dans Chateaubriand, rappelle à Cliff « celle qui aussi me terrorisa / dans mon enfance avec un père aussi autoritaire » (p. 51). Le sonnet 1 évoque d'emblée « la grand-colère de mon père » (p. 11), irrité par les médiocres résultats scolaires du fils. Son métier ? « mon père était dentiste » (p. 17) ; en réalité, comme le précise le sonnet 6, il était dentiste et médecin (p. 19). Mais la définition première, dans sa restriction même, est lourde de sens : on sait en effet que, dans le symbolisme du rêve — qui n'est guère différent de celui des œuvres d'art — la castration est figurée, entre autres, par une dent arrachée[7] ; or qu'est-ce qu'un dentiste, sinon un *arracheur de dents* ? Pas étonnant dès lors que les qualificatifs les plus violents soient appliqués à ce père : « ce monstre » (p. 25), « le dictateur » (p. 26). Partir au collège, c'est « quitter la présence honnie de mon père » (p. 37). De là une haine toute œdipienne à l'égard de ce père castrateur, qui va jusqu'au désir de meurtre :

---

[6] L. Fourcaut, « Le Sonnet entre l'"avarice" et la "perte" » (pp. 381-386) in *Le Sonnet au risque du sonnet*. Actes du Colloque international de Besançon (8, 9 et 10 décembre 2004). Textes réunis et présentés par Bertrand Degott et Pierre Garrigues. L'Harmattan, « Critiques littéraires », 2006.

[7] « Nous avons encore une représentation particulièrement remarquable dans la *chute d'une dent*, dans *l'extraction d'une dent* : ce symbole signifie certainement la castration, envisagée comme une punition pour les pratiques contre nature. » S. Freud, *Introduction à la psychanalyse*, trad. du Dr S. Jankélévitch, Payot, « Petite Bibliothèque Payot », 1969, p. 142. La masturbation (p. 38, 45, 125) et l'homosexualité (p. 40, 57, 71, etc.) sont très présentes dans *Autobiographie*, suscitant une intense « culpabilité » (p. 59). Le sonnet 85 met en scène des ouvriers misérables à Barcelone : « hommes dormant sur une chaise et dont / les grosses mains sont dans le pantalon / comme pour empêcher qu'on ne leur vole // leurs fortes glandes grandes verges folles / dont ils ne peuvent pas beaucoup user / tant ils doivent trimer dans la journée » (p. 112). Où se donne à lire une forte hantise de la castration.

> nous avions entre frères ce qu'on nomme des « rapports »
> il s'agissait pour nous de faire pièce à l'œil sévère
> qui voulait nous nier d'avoir aucun plaisir du corps
> duquel les pères veulent être seuls dépositaires
>
> et c'est déjà le désir de tuer leurs géniteurs
> qui pousse les enfants à perpétrer entre eux ces choses
> […] (p. 32).

Or le père détient aussi le privilège d'une certaine langue, prestigieuse dans son étrangeté et par conséquent hors d'atteinte :

> les séances à table étaient pour moi pénibles
> il faut se taire et fermer la bouche en mâchant
> et rester sage à table écouter les parents
> se parler dans une langue incompréhensible (p. 23).

Le rapport de l'enfant à cette langue est très ambivalent : il se sent exclu de la parole de la Loi qui profère interdits et menaces, partant, sans doute, il la déteste, et en même temps il aspire à s'en emparer, comme l'atteste le second quatrain, où le « frère aîné », double et rival du père, montre la voie (et la voix) :

> je fus étonné d'entendre mon frère aîné
> s'adresser à ses père et mère dans leur langue
> j'espérais qu'un jour je pourrais aussi parler
> au monde adulte dans cette langue savante (*ibid.*).

Mais le père, médecin émérite, inspire aussi à son fils une admiration inattendue, en ce qu'il est également détenteur d'un *art*. C'est ce qu'explique le sonnet 15, qui commence ainsi : « je ne veux pas qu'on croie que mon père n'était qu'un monstre » (p. 28). Son art, c'est capital, est lié à son regard, qui sonde, perce les ténèbres de la chair, qui éclaire ce qui est enfoui et nocturne. Le même sonnet évoque

> […] son usage et sa science et son vrai flair
> de la misère humaine car quel homme peut savoir
> mieux ce que c'est que l'homme que celui dont l'art
> va fouiller dans les coins les plus sordides de la chair ? (*ibid.*).

Et il insiste sur le pénétrant regard : « mon père voyait à travers le monde comme on voit / la pauvreté de la charpente humaine au radioscope / son regard malgré lui vous transperçait » (*ibid.*). Plus tard, tandis qu'il fait ses études en ville, « mon état catastrophique », dit-il, « n'échappait pas à l'œil pénétrant de mon père » (p. 58). Il n'est pas

exagéré de dire que la vocation littéraire de Cliff doit s'enraciner, obscurément, dans la volonté de rivaliser avec cet art paternel déterminé par un regard clairvoyant. J'ai déjà signalé que « la révélation de la littérature » (p. 51), il l'eut en découvrant chez Chateaubriand un père aussi terrifiant que le sien, ce qui établit un lien étroit entre l'écriture et le rapport au père. L'essentiel toutefois est ailleurs. Il est dans l'art original que Cliff va inventer et cultiver, un art qui, lui aussi, dissipe les ténèbres, ou plutôt permette de s'y aventurer — c'est décisif, car cela revient à sacrifier au désir de perte — sans y être englouti, parce que cet art est un art des formes : il met quelque chose comme *un peu de soleil dans l'eau froide*, comprenons qu'il introduit un peu d'ordre, d'organisation, de lumière, dans l'*enfer* nocturne, délectable, fascinant mais terrifiant, de l'informe.

Mais pour faire clairement entendre la nature de cet art qui n'est rien d'autre que la poétique des sonnets de William Cliff, il est maintenant indispensable d'en venir à l'autre postulation, qu'on pourrait définir comme le désir de s'amalgamer à la « nature », laquelle s'inscrit dans le paradigme maternel et touche par conséquent de près à tous les éléments de ce paradigme : la femme, son ventre, son sexe, la mer, la forêt, etc., ainsi qu'à leurs propriétés : l'informe, le mouvant, le sale, le répugnant et, par-dessus tout, le dévorant. En d'autres termes, la nature de l'art de Cliff est un art de la nature (au sens aussi, donc, où l'on parle de la *nature* de la femme), à condition de bien entendre ce que cette formule a d'oxymorique : écrire ces sonnets-là, c'est s'efforcer de tenir les deux bouts de la ficelle, l'art et la nature, c'est travailler à en façonner la vivante synthèse, afin d'y pouvoir goûter, sans y succomber, aux « poisons naturels » (p. 57).

Les sonnets du « Prologue » opposent à la « prison » (p. 12) de l'école et de la maison « la nature » (*ibid.*) au dehors, dont ils imposent une vision panique hallucinée. L'enfant fuyait la classe

> […] pour voir le ciel
> tel qu'on le peut voir à travers les floraisons obscènes
>
> qui garnissent les tiges turgides cet appareil
> gluant qui pousse en l'air son gros désir gonflé de sève
> attirait mon désir loin de l'humain monde réel (*ibid.*).

Le sonnet 3 complète et radicalise la vision en lui conférant une dimension orgiaque, comme d'un magma où vie et mort finissent par se confondre, l'unique loi étant celle des aveugles métamorphoses :

> c'est un spectacle atroce que tout cet humus qui grouille
> et ne se reproduit que pour encor se dévorer

pourtant cela fascine et nous voudrions toujours durer
et ne pas quitter cette orgie de mort […]

[…] et nous voudrions toujours danser la danse

de cette orgie de mort d'amour et de cris de triomphe […] (p. 13).

La nature apparaît donc comme un immense creuset dans quoi tout est englouti, *dévoré*. La mer, en ce qu'elle est toujours maternelle (l'équivalence mer / mère, en littérature, est permanente), est dotée de ce même pouvoir fantasmatique de dévoration, comme en témoigne l'extraordinaire sonnet 7 :

étant enfant et marchant au bord de la mer
j'étais effrayé de voir accourir ses vagues
plus hautes que mon enfance et si carnassières
qu'elles semblaient vouloir me prendre en leurs mâchoires

et sur le sable je les voyais venir mourir
et m'étonnais qu'elles ne montent pas plus près
pour m'attraper d'un coup de langue me saisir
m'entraîner dans leur ventre où je disparaîtrais (p. 20).

La métaphore du « ventre » atteste, s'il en était besoin, le caractère maternel de la mer, et donc aussi de la nature, au sein de laquelle l'enfant, envoyé « dans un collège forestier sur les bords de la Meuse », connaît une nouvelle naissance : « à présent la nature s'ouvre à mes yeux étonnés / je me roule en vrai faune au milieu de son corps profane / et mords à sa force animale comme un nouveau-né » (p. 41).

Dans ce creuset, les formes sont indécises, changeants, mouvantes, précisément parce que, provisoires et fragiles, elles y sont invinciblement aspirées et recyclées. La vie des écoliers en promenade dans la forêt, par exemple, est « ouverte sur des horizons indistincts » (p. 46.). Le « gluant » y est à sa place, les êtres restant *englués* dans la matière-mère. Les bourgeons au printemps constituent un « appareil / gluant » (p. 12) ; la première expérience masturbatoire se solde par un « résultat gluant » (p. 38) ; la nuit dans Barcelone affolée de désirs sera « gluante » (p. 110). D'où ces autres propriétés de la nature, ou de ce qui y demeure engagé : la boue, mais aussi la lie, « l'horrible / lie urbaine de Barcelone » (p. 108). Un foncier désordre y règne, un « fouillis » inextricable : « enfoncé dans un grand fouillis de ronces desséchées / j'ai goûté le soleil d'un février déjà bien chaud » (*ibid.*). Les « nuages », si fluctuants, y ont la part belle, la tête de l'enfant « aussi partait avec ces nuées » (*ibid.*). Bientôt il se reconnaît dans le René de Chateaubriand, « dont l'âme ténébreuse / se perdait à travers pareil château ou vers des landes / mouvantes » (p. 52). La perte a

bien sûr à voir avec le mouvant, avec l'informe. Diplômé, le jeune homme proteste que « *[sa]* tête restait accrochée aux vagues brouillards » (p. 55). Et quand il croupira dans un galetas de Bruxelles, il se ressourcera à ces mêmes brouillards élémentaires :

> les brouillards de la Mer du Nord viennent nous refroidir
> alors nous nous levons dans nos corps en attente
> et sortons nos crânes pourris de leurs vieilles soupentes
> pour les lancer sur le pavé de la ville endormie (p. 101).

Engloutissement des formes, donc absence de langue, de langue *articulée*. Ce n'est pas pour rien que les premiers mots du livre sont « enfant je » (p. 11), et derechef : « enfant j'imaginais » (p. 12) ; et que les mots « enfant » et « enfance » sont ensuite abondamment répétés. L'enfant, c'est l'*infans*, celui « qui ne parle pas ». Alors, paradis ou enfer ? Paradis, parce que le désir y est roi. Mais enfer, parce que s'y plonger pour de bon, dans ce creuset, dans ce « trou » (un terme significativement récurrent), c'est se perdre, c'est mourir.

Il faut donc créer soi-même son propre éden ambigu, qui soit à mi-chemin de l'aveugle, nocturne devenir informe, et de l'espace clos, desséché, de la langue et des formes académiques. Cet éden mal famé, c'est exactement le texte des sonnets d'*Autobiographie*, formes fixes qu'on ébranle, qu'on démantibule (y compris bien entendu dans le lexique, où les trivialités les plus grossières cohabitent avec l'imparfait du subjonctif (p. 50, 76), comme chez Queneau), pour mieux les retremper au mouvant, pour les rouvrir sur le devenir. Mais le jeu est constamment réversible : il s'agit aussi d'injecter de la forme, de la lumière, dans l'indistinct et l'amorphe. Par là, l'art de Cliff est bien analogue à celui du père. Mais lui s'arrache au ventre dévorateur, à la bouche qui déglutit, en bricolant un empire de formes, mais un empire dont il sape avec application les fondements, qu'il bousille en sous-main. Et ainsi de suite. La poésie moderne ? Une *forme-informe*, acharnée qu'elle est à faire droit aux deux postulations.

L'auteur le dit lui-même lumineusement : « mais peut-être que par l'art on peut se sauver du brouillard ? » (p. 77). Et plus encore dans le décisif sonnet 75, dont j'ai cité le début, narquoise contestation des « riches rimes », qui se poursuit ainsi :

> je m'excuse d'écrire ces sonnets *l'abîme*
> *au-dessus duquel j'étais suspendu*[8] tonnait

[8] Rappelons que les italiques signalent un emprunt à Bataille.

> comme le ventre d'un tambour et donc pour rompre
> l'assourdissement de ce ventre rempli d'ombre
> je décidai d'aller en suivant pas à pas
>
> la danse propre à cette forme assez ancienne
> afin peut-être qu'un peu de soleil me vienne
> éclairer la mouvance où s'emmêlait mon pas (p. 99).

Ces vers présentent un concentré de toute la problématique, tout y est : le « ventre » ténébreux, attribut maternel par excellence, en tant qu'il est un « abîme », un trou qui menace de dévorer le « pas », c'est-à-dire le pied, classique symbole phallique, donc menace de castration par la *bouche d'ombre* qui n'est autre que la *vagina dentata* ; et surtout le salut recherché et trouvé dans le recours à la « forme », le « soleil », qui dessine en effet toutes choses en les arrachant à la nuit de l'indifférencié, renvoyant ici — comme du reste dans les autres occurrences qu'en offre le livre (p. 32, 45, 46, 61, 100, 126) — au regard du père : l'un et l'autre pénètrent la nuit muette de la chair, dissipent les brouillards, arrêtent le mouvant, esquissent un ordre habitable parce que stable, humain. Ainsi l'enfant d'*Autobiographie* prend-il sa revanche sur le père, ainsi l'égale-t-il, fût-ce en monstruosité. Car il devient « monstre » (p. 57, 133) comme lui, et s'il l'est, c'est justement d'oser s'aventurer à son tour, avec son « art » à lui, son art propre — c'est-à-dire sale jusqu'à l'abjection —, avec ses monstrueux sonnets, au plus près de la *nature* des choses et des êtres. Et sa façon à lui de s'inscrire dans la « chaîne humaine » (p. 88, 91) « faite de parentale / chair humaine », sans y laisser sa précieuse *plume*, c'est de fabriquer, dans et par sa poésie, une « chaîne parlée » (p. 91). Chez Cliff comme chez tous les grands poètes, le verbe *se fait chair* — et inversement.

Donc, sonnet, oui, mais contrefait. Langue, oui, mais basse, intermédiaire, aussi peu académique que possible, se développant au ras du trou, à l'orée de la bouche-sexe dont elle a chance ainsi d'être l'authentique expression, telle qu'elle est mise en abyme dans ce « sabir incroyable » que Cliff découvrit à Lérida et qui se substitue à « la langue espagnole » (p. 119) : le catalan, langue de Ferrater, lequel va lui permettre de s'acheminer vers sa propre poésie (p. 120-121).

Dans cette rédemption du trou informe où l'on se perd par les formes de l'écriture, dans ce rachat (volet symétrique et inverse) de l'académisme, forme morte, par une écriture trouée, en prise directe avec le bas, avec l'ombre germinative et mouvante, le père abhorré est lui aussi rédimé, *in extremis*. Dans l'ultime sonnet, il se métamorphose en une sorte de Dieu le Père, le père prenant ainsi une dimension cosmique, façon pour lui de réintégrer à son tour la matrice universelle : « celui qui t'a frappé est

répandu au monde / dès avant que ne gonfle en toi le temps humain / et il parfume les étoiles dans leur ronde » (p. 133). S'il reste inexorablement vengeur, muni d'une « épée » qui punit « la corruption », du moins le poète table-t-il sur son pardon. Car, dit-il, « j'espère au moins qu'il se souviendra des souffrances // endurées pour clamer les lettres de son nom » (p. 133). Or il y a là quelque chose de tout à fait étrange, car des « lettres » du nom-du-père, pas trace dans ce livre. Il y a bien pourtant un nom qui se réduit, en effet, à deux « lettres », mais c'est celui du poète lui-même, son pseudonyme plutôt, celui qu'il s'est donné : William Cliff, *W. C.* Manière de prendre *in fine* la place convoitée du père, en se faisant *père de ses œuvres* ? Certainement.

Mais cela va plus loin, et nous permet de boucler la boucle, c'est-à-dire de rentrer finalement dans le trou. Le sonnet 62 donne la clé de cette petite énigme :

> l'été rue du Canal *[à Louvain]* on ouvrait grandes les fenêtres
> Rosalie jetait des seaux d'eau dans le trou du W. C.
> pour en couper l'odeur […] (p. 83).

En signant son livre William Cliff, autrement dit W. C., le poète y ménage donc un « trou », un trou abject. En réalité, bien sûr, l'abjection est ailleurs, elle réside dans l'ensemble des attributs qu'il confère à ses sonnets : formes malmenées, extrême trivialité des matières et du lexique, obscénité. Clair donc que les « lettres de son nom » ont valeur de *signature*, elles signent une esthétique, un projet, un engagement. Et ce projet c'est, encore une fois, de faire que son texte reste abouché avec « le trou », celui « du W. C. » valant pour un autre, métonymiquement — l'autre vient après dans le sonnet – et métaphoriquement — il en est le terrible symbole. On lit en effet *plus bas* : « le soir au Marché aux Poissons quelques bars africains / faisaient danser des basanés avec des femmes blondes/ dont les cheveux pendaient jusqu'à leurs fesses ces putains // ouvraient ensuite leur vagin afin que se débonde / un peu toute cette fureur […] » (*ibid.*). Signer W. C., William Cliff, c'est prendre l'engagement de faire une poésie qui soit l'expression la plus immédiate possible du « ventre », du « trou », de cette bouche-sexe dont tout grand artiste se définit précisément par le fait qu'il en inverse la force mortelle d'attraction (perte) en puissance créatrice, « l'encre » étant toujours puisée à ce « réservoir »-là (p. 126) : l'universelle pieuvre (cf. Hugo).

IUFM de Paris

Stéphanie Thonnerieux

Formes du sonnet chez Guy Goffette : « Le silence élargissant le souffle » ?

Dans le recueil *La Vie promise* écrit par Guy Goffette en 1991, le poème « Muses » vient immédiatement illustrer le titre de la section « La montée au sonnet (Pour un art poétique) » :

> Seins de glace ou d'enfer, orage
> en plaine et la mer entre les collines
> agenouillant sans mot dire celui
> qui n'avait soif que de lui-même.
>
> Le tant présent à ses mots, le voici
> sans paroles jeté hors du poème,
> chair à nouveau et feu et eau,
> porte battue battant le cœur
>
> comme une grange dans l'été paille et poutre
> avec la mort petite mais sourde
> qui s'impatiente, voudrait parler,
>
> parle, de plus en plus haut,
> jusqu'à ne plus entendre qu'elle,
> dans leur bouche, qui muse[1].

L'évidence de la forme du sonnet s'impose par l'association des quatorze vers avec la disposition en quatrains et tercets. Pourtant cette forme, sitôt attestée, ne réapparaît plus (telle quelle) dans cette section au titre programmatique. À travers l'exemple de *La Vie promise*, c'est bien

[1] L'emploi des italiques pour ce seul sonnet est de l'auteur (Guy Goffette, *Éloge pour une cuisine de province* suivi de *La Vie promise*, Gallimard, coll. « Poésie », 2000).

la question de l'actualité du sonnet à la fin du xx^e siècle qui est posée : dans sa possibilité même, dans ses formes, dans sa revendication et / ou sa justification. Mais c'est aussi celle de la valeur de son emploi : peut-on parler d'une véritable écriture contemporaine du sonnet, ou sa pratique actuelle, même ponctuelle, n'est-elle rien de plus qu'une expérience, un passage dans une poétique et une esthétique singulières ?

Modernités du sonnet ? Les variations de l'inactuel

Comment définir le sonnet ? Curieusement, on peut encore se poser la question, et plusieurs théoriciens et praticiens s'interrogent toujours en diachronie et en synchronie sur la nature de cette forme séculaire. L'envers de cette quête autour d'un objet qui nous échappe est le pis-aller, la légende scolaire que constitue la définition, schématique, du sonnet comme forme fixe. Dans l'introduction de son anthologie *Soleil du soleil. Le sonnet français de Marot à Malherbe*, Jacques Roubaud a bien montré que la « position exceptionnelle » du sonnet parmi les formes poétiques repose sur son « mystère formel », qui tient avant tout à la variabilité inhérente à sa composition :

> La situation est paradoxale : les variations sont immenses et, en même temps le sentiment de parenté est grand. Cela laisse à penser qu'il y a, dans la forme sonnet, sinon des constantes, du moins des quasi constantes (le nombre 14 en est une) […][2].

Mais entre parenté et variantes, la balance définitionnelle ne cesse d'osciller :

> Il est en fait impossible de trouver un trait (ou un ensemble de traits) de la forme sonnet dont on puisse dire avec certitude : tous les sonnets et seuls les sonnets le présentent. Et on ne peut même pas atteindre une telle « fixité » sans restreindre abusivement le champ du sonnet universel et sans appauvrir dangereusement la définition de la forme. Et ce n'est pas seulement le changement d'époque ou de langue qui amène une telle variabilité formelle : à l'intérieur d'une même tradition, d'une même génération de sonnettistes, on la rencontre encore[3].

Les seiziémistes eux-mêmes, après s'être longtemps disputés sur les origines, la datation et l'identification du premier sonnet français[4],

---

[2] Jacques Roubaud, *Soleil du soleil. Le sonnet français de Marot à Malherbe. Une anthologie*, POL, 1990, p. 11.
[3] *Ibid.*
[4] Voir par exemple François Rigolot (« Qu'est-ce qu'un sonnet ? Perspectives sur les origines d'une forme poétique », *R.H.L.F*, n° 84, janv-fév.1984, p. 3-18) et Francis Goyet (« Le sonnet français, vrai et faux héritier de la grande rhétorique », *Le Sonnet à la*

s'accordent désormais assez bien sur la variabilité de la forme depuis son apparition, notamment en ce qui concerne l'organisation du sizain, le schéma et le nombre des rimes. Dès le XVI^e^ siècle, trois traditions, italienne, française et anglaise, coexistent d'ailleurs, avec des variantes dans chacune d'elle. Or, si la conception d'une forme fixe est fausse, avec elle disparaît l'idée même d'une modernité du sonnet qui serait à chercher dans ses variantes. La variation est originelle et constituante de la forme elle-même. Dans sa capacité à varier à l'intérieur d'un cadre contraignant, le sonnet est finalement toujours inactuel. Son actualité, sa contemporanéité ne peuvent être mesurés qu'en tenant prudemment compte de ce statut constituant de la variation, ou du moins de certaines variations.

Re-connaissance du sonnet : identification et singularisation

Comment caractériser les sonnets dans le recueil de Guy Goffette ? Et jusqu'où étendre le concept, appliquer la définition du sonnet comme forme variable, extensible ? Plusieurs paramètres peuvent être pris en compte : une dénomination assumée, l'identification matérielle au prototype[5], une singularisation à travers la production éventuelle de variantes contextuelles, enfin l'appropriation, c'est-à-dire le réemploi d'un dérivé.

Concernant la dénomination de la forme, le mot *sonnet* est explicite dans le titre de la section de *La Vie promise* déjà cité, « La montée au sonnet (Pour un art poétique) ». Mais ce titre évoque le sonnet comme horizon, comme fin plus que comme pratique, et le jeu de mot sur *sonnet*, paronyme de *sommet*, nous incite à envisager la perfection généralement associée à cette forme avec une certaine distance : le sommet n'est pas un lieu habitable, on en redescend. La section, qui commence bien par un sonnet, ne se poursuit-elle pas avec quatre textes de treize vers chacun dont le contenu critique vise précisément la mécanique trop visible de la forme ? Un seul sonnet prototypique pour quatre variantes : la proportion est déjà une « descente », une « chute » du sonnet.

Sur le plan de l'identification matérielle, le sonnet est une forme éminemment visuelle, avant d'être auditive. D'ailleurs dans la poésie

---

Renaissance, Actes des troisièmes journées rémoises, 17-19 janvier 1986, Yves Bellenger (éd.), Aux Amateurs du livres, 1988, p. 31-41). Je remercie Guillaume de Sauza pour ces références précises concernant la situation du sonnet au XVI^e^ siècle.

[5] Au sens linguistique du terme : « La notion de prototype repose […] sur le critère du meilleur représentant de la catégorie. Ainsi, un objet appartient ou n'appartient pas à une catégorie selon son degré de ressemblance avec l'exemplaire tenu pour le plus représentatif de l'ensemble en question, exemplaire désigné par le terme de *prototype*. […] C'est un repère cognitif qui permet de se représenter l'entier d'un ensemble globalement, sans prendre en compte de manière analytique ses diverses propriétés. L'intérêt de la notion de prototype est notamment d'introduire l'idée de vérité relative, ou de flou, dans l'analyse sémantique » (Franck Neveu, *Dictionnaire des sciences du langage*, Armand Colin, 2004, p. 246).

contemporaine, on voit le sonnet plus qu'on ne l'entend puisque les systèmes de cohésion phonique, notamment au niveau de l'existence de rimes et de schémas de strophes, sont plus faibles. Le paramètre dominant est bien sûr celui de la disposition, en deux quatrains suivis de deux tercets : des blancs typographiques (qui n'ont pas toujours existé) signalent le changement de strophes. Il y a bien un « conditionnement graphique[6] »qui joue dans la reconnaissance des sonnets de *La Vie promise*.

La variation contextuelle opère toutefois dans ce même recueil. Il y a en effet une singularisation dans l'emploi du sonnet : le prototype est associé à ses avatars, et la reconnaissance de la forme s'effectue aussi bien par identité que par différence. La présence avérée de sonnets dans le recueil de Guy Goffette incite le lecteur à retrouver contextuellement cette même forme et à s'interroger sur des variantes possibles. Ainsi *La Vie promise* contient six sonnets, mais aussi quatre poèmes de quatorze vers sans séparation graphique, formant un bloc (comme les premiers sonnets), et surtout trente-cinq poèmes présentant une variation de nombre de vers et de disposition des strophes : peut-on dire que ces poèmes de treize vers sont des sonnets certes approximatifs, mais encore des sonnets ? Ces variations de nombre et de disposition, réduites, semblent toutefois délimiter le champ d'extension intrinsèque à la forme du sonnet. Au-delà, on fait un saut vers d'autres compositions. C'est d'ailleurs précisément la limitation du degré de modification d'une variante qui peut garantir la filiation avec le prototype.

Enfin cette filiation est en outre validée par la répétition contextuelle. Le réemploi d'une variante non seulement signale l'appropriation d'une forme par le poète mais il souligne son apparentement avec le prototype, même si c'est comme forme démarquée, car le démarcage ne cesse de s'imposer en faisant toujours signe vers le prototype. La variante qu'est le sonnet de treize vers, ce « sonnet approximatif », s'impose assez simplement par sa seule récurrence. Patente dans l'ensemble du recueil *La Vie promise*, elle l'est également dans l'œuvre tout entière : *Le Pêcheur d'eau* (1995) et *Un Manteau de fortune* (2001) lui font une large place. L'indéniable souci de composition de *La Vie promise* manifeste d'ailleurs aussi, de façon originale, cette appropriation. Selon une structure apparente, trois parties, comportant chacune des sections titrées en nombre variable et surtout décroissant, se succèdent. Cette organisation se voit cependant doublée par un autre type de composition, plus symétrique que linéaire. Le recueil fait en effet apparaître une sorte de structure interne qui s'organise préci-

[6] Benoît de Cornulier, *Art poëtique. Notions et problèmes de métrique*, Lyon, PUL, coll. « IUFM », 1995, p. 14.

sément autour de la forme du sonnet. Si on ne tient compte que des neuf sections titrées, celle qui s'intitule « La montée au sonnet (Pour un art poétique) » occupe la place centrale, avec son unique sonnet liminaire, « Muses ». Il est précédé, « annoncé » par un sonnet dans la troisième section, et suivi de quatre sonnets dans la sixième. Cet effet d'encadrement est renforcé par la présence quasi régulière de sonnets approximatifs de treize vers. Il y indéniablement un effet de construction, celle d'un noyau central autour duquel ou vers lequel convergent, « montent » des formes de sonnets. On pourrait ainsi lire dans cette architecture une autre représentation métaphorique du sommet, vers lequel monte le recueil avant d'en redescendre, se donnant à voir comme une topographie.

La part du sonnet : une marge lyrique affichée

Si une certaine unité formelle du recueil *La Vie promise* est à chercher dans le sonnet, il peut paraître assez singulier de n'en compter que six. Qu'est-ce qui distingue ces six textes des autres pièces ou, pour le dire différemment, qu'est-ce qui les unit, qu'ont-ils en partage qui suppose la réalisation achevée de la forme, certes sur un mode d'écriture contemporain ?

Dans « Le Voyageur oublié », une recherche phonique assez nette, et pour le coup remarquable chez Guy Goffette, ne fait que souligner la composition de ce premier sonnet du recueil, d'abord repéré grâce la disposition des strophes. Un système de rimes s'esquisse certes, embrassées dans les quatrains, plates dans les tercets, mais, fondé sur des assonances et allitérations, il reste bien approximatif. D'autre part, une armature rhétorique très visible, en structurant le poème thématiquement, rappelle le sonnet du XVI^e^ siècle : le texte se construit sur une comparaison, selon un dispositif fréquent puisqu'un « comme » à l'ouverture du neuvième vers articule les tercets aux deux quatrains, l'univers comparé (le temps qui passe) à l'univers comparant (le train). C'est bien aussi cette thématique de la fuite du temps qui inscrit ce poème dans le champ d'un lyrisme traditionnel.

Les mêmes signes de reconnaissance jouent à la lecture de « Muses », le poème liminaire de « La montée au sonnet (Pour un art poétique) » déjà cité, à des degrés toutefois différents. La forme du sonnet, visuellement évidente, est toujours modérée par l'hétérométrie et par de simples récurrences phoniques en fin de vers, mineures cette fois. En revanche, la rhétorique de la représentation est plus nette et plus ambitieuse : l'hybris humain, et l'échec qu'il implique, sont rapportés à l'échelle de l'univers, dans une figuration quasi cosmogonique. L'erreur de l'homme est de demeurer en soi, au lieu de s'ex-primer, tension qui trouve un écho dans la composante métaphorique forte du poème, à différents niveaux, dont le plus manifeste est, de nouveau, l'articulation comparative des quatrains et

des tercets autour d'un « comme » à l'initiale du neuvième vers. Plusieurs parallélismes nourrissent les systèmes d'oppositions. Dans le premier quatrain par exemple, entre les deux groupes nominaux coordonnés « orage / en plaine et la mer entre les collines », l'eau de l'« orage » rejoint celle de la « mer », la terre de la « plaine » appelle celle de la « colline ». Mais ces liens sémantiques, replacés dans la dynamique linéaire de la phrase, sont les indices plus dysphoriques d'un bouleversement cosmologique : après l'alternative initiale simple, mais sémantiquement oxymorique, « Seins de glace ou d'enfer », le haut et le bas s'inversent puisque l'eau d'en haut, l'orage, descend dans la plaine tandis que l'eau d'en bas, la mer, monte dans les collines. La concentration extrême de ces symétries entrelacées à des oppositions donne la mesure de la violence naturelle des éléments nécessaire pour soumettre l'homme déraisonnable, qui se met à genoux dans la position d'un orant subjugué par une puissance supérieure. La rhétorique du texte passe également par des jeux de mots. Dans l'expression condensée « le tant présent », la lecture de l'homonyme[7] *temps* redéploie l'expression en *temps tellement présent*, moins hyperbolique. Le signifiant *muse*, change de nature aux bornes du poème, d'abord nom au pluriel dans le titre, puis verbe avant le point final, ce trajet résumant ce qu'est l'inspiration poétique apaisée, une bouche qui musarde et qui s'amuse. Le polyptote « battue / battant » se trouve au centre d'un chiasme aussi bien morpho-syntaxique que phonétique et lexical[8]. Si les évidents échos bibliques de l'association « paille et poutre » pointent symboliquement l'erreur de l'homme qui ne veut pas s'exprimer, littéralement les deux matériaux inflammables menacent la « grange » chauffée par le soleil d'été d'un incendie mais qui peut être libérateur. La rhétorique, très soulignée ici, est également mise au service du lyrisme, un lyrisme cette fois méta-poétique, qui est celui de l'expression difficile d'un sujet-poète.

Enfin une série de quatre sonnets, dans une section qui fait d'ailleurs suite à « La montée au sonnet » affiche aussi, et peut-être plus nettement encore, sa valeur lyrique. Le premier de ces poèmes amoureux présente une forme de sonnet très nette :

> Si tu viens pour rester, dit-elle, ne parle pas.
> Il suffit de la pluie et du vent sur les tuiles,
> il suffit du silence que les meubles entassent
> comme poussière depuis des siècles sans toi.

[7] Jeu d'homonymie également pour « Seins de glace ou d'enfer » (v. 1) : le syntagme existant, *saints de glace*, renvoie à une période du mois de mai (11, 12 et 13 mai) pendant laquelle on peut observer un retour du froid. L'émergence phonique de cet homonyme renforce l'atmosphère climatique d'exception du premier quatrain.
[8] C'est généralement la porte qui est battante et le cœur qui bat.

Ne parle pas encore. Écoute ce qui fut
lame dans ma chair : chaque pas, un rire au loin,
l'aboiement du cabot, la portière qui claque
et ce train qui n'en finit pas de passer

sur mes os. Reste sans paroles : il n'y à rien
à dire. Laisse la pluie redevenir la pluie
et le vent cette marée sous les tuiles, laisse

le chien crier son nom dans la nuit, la portière
claquer, s'en aller l'inconnu en ce lieu nul
où je mourais. Reste si tu viens pour rester.

Outre, à nouveau, le nombre de vers et la disposition des strophes, une relative isométrie apparaît. Selon la prise en compte ou non des *e* selon une prononciation moderne, on trouve des pseudo-alexandrins. D'une part, ils donnent à l'ensemble un rythme relativement régulier fondé sur l'approximation métrique, régularité qui peut souligner l'apparence monocorde de la plainte également liée aux effets d'inventaire. D'autre part, ils placent plus nettement le poème dans le noble sillage de la poésie classique, notamment, pour la veine lyrique, dans le champ de la déploration. Si les rimes sont absentes au sens strict, malgré des recherches ponctuelles d'homophonies finales, ce sont les reprises de mots qui déplacent les récurrences du plan phonique au plan lexical avec *vent*, *pluie*, *tuiles*, le ricochet synonymique *cabot-chien*, *portière*, *claquer*, *laisse*, *reste(r)*. La répétition va jusqu'au syntagme avec l'encadrement du texte par la formule « si tu viens pour rester », et le redoublement de l'injonction « ne parle pas », prolongée sémantiquement par « reste sans paroles ».

Ces trois poèmes partagent tous la même disposition graphique évidente et développent en revanche individuellement un trait définitionnel du sonnet, à des degrés divers : une cohésion phonique qui détermine les strophes, une structure rhétorique forte qui organise dynamiquement le sens, une relative isométrie qui rapproche le sonnet d'une écriture classique. Une autre caractéristique les rapproche, sur le plan syntaxique : ces sonnets respectent assez peu la concordance recherchée, surtout dans la poésie classique, entre la phrase et le vers. On observe un débordement de la phrase sur le vers, un déplacement presque systématique des unités syntaxiques par rapport aux unités « métriques », même dans le dernier sonnet analysé dont le vers se rapproche le plus d'un mètre habituellement employé dans cette forme[9]. On pourrait parler d'une phrase « prosée » qui

[9] On peut observer dans ce texte une tension à la lecture entre la recherche d'une diction fluide de la phrase qui s'efforce d'enjamber d'un vers sur l'autre, et une réelle difficulté à y parvenir, notamment parce que certaine unités syntaxiques qui semblent achevées en fin

ne cherche pas à cadrer dans le / les vers, mais dans l'ensemble, selon la logique du sonnet tout entier, mené à son terme. Un type d'expression lyrique, qu'il s'agisse d'un lyrisme temporel, poétique ou amoureux, s'en trouve sans doute affirmé.

Les sonnets prototypiques restent pourtant très minoritaires en nombre et, même si la recherche du sonnet apparaît comme centrale dans le dispositif du recueil, c'est peut-être avant tout une recherche « autour » du sonnet qui ressort, topographiquement, et surtout poétiquement : la forme qui prédomine est bien le sonnet approximatif de treize vers.

L'inachèvement prolongé ou la voix suspendue

Le sonnet approximatif de treize vers, fréquent dans l'œuvre de Guy Goffette, représente dans *La Vie promise* une trentaine de poèmes, soit plus de la moitié du recueil. Cette forme ressemble à un type de sonnet, le sonnet de tradition anglaise. Dans le sonnet anglais, appelé encore élisabéthain ou shakespearien, le sizain tend à devenir un quatrain supplémentaire suivi d'un distique. Trois quatrains se succèdent ainsi, de rimes croisées, suivi d'un distique de rimes plates. Or on retrouve cette succession de trois quatrains dans le sonnet approximatif de Guy Goffette, à cette différence près qu'elle est suivie non pas d'un distique mais bien d'un seul vers. Peut-on réellement voir dans cette forme récurrente, cet ensemble de $3 \times 4 + 1$ vers, un héritage du sonnet anglais, dans une version raccourcie, abrégée ? Et cet inachèvement propre à Guy Goffette conserve-t-il d'ailleurs à l'ensemble des treize vers l'identité de sonnet ?

Il y bien dans la tradition du sonnet, en particulier anglais, des formes courtes ou raccourcies. Jacques Roubaud, étudiant les variantes de sonnets, s'est attaché à recenser les sonnets courts. Il fait clairement la distinction entre les sonnets réduits en proportion, les « curtal-sonnets » de Hopkins, poète de la seconde moitié du XIX^e^ siècle, et les sonnets raccourcis ou interrompus qu'il propose, sonnets de onze vers s'interrompant à la fin du premier tercet : le sonnet « s'arrête », insiste Jacques Roubaud[10], mais ne se « termine » pas.

Dans *La Vie promise*, les quatre textes qui suivent le sonnet « Muses » dans la section « La montée au sonnet (Pour un art poétique) » sont de ce type. Le titre programmatique est en quelque sorte suivi d'une mise en pratique critique puisque non seulement le contenu de ces quatre poèmes,

---

de vers, attendent en fait un complément : « Écoute ce qui fut + lame », « ce train qui n'en finit pas de passer + sur mes os », « il n'y à rien + à dire ». D'où un possible effet lyrique de voix mal assurée, de respiration coupée.

[10] Jacques Roubaud, *Poésie :*, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2000, p. 455.

mais leur forme de sonnet interrompu sont une remise en question de la forme du sonnet, par exemple du nombre de vers et de l'effet de chute :

> Treize encore et non douze ou quatorze,
> malgré qu'on en ait, et comme pour ménager
> un peu l'animal dans la montée au sonnet
> et retarder la chute inévitable.
>
> Si la voix tombe avant la fin du morceau,
> c'est sans doute faute de vouloir une musique
> autre que le silence élargissant le souffle
> au-delà de soi-même.
>
> Comme le jardin d'ombres dans le trille
> inachevé du roitelet prend toute sa mesure,
> le treizième apôtre seul à table, ignorant
> le pendu, lève son verre
>
> à l'espace innombrable des étoiles.

S'arrêter à treize vers, c'est éviter la « grosse caisse » de la chute qui est une fermeture, une baisse de tension, une résolution du poème. Guy Goffette défend à travers cet abrègement la tenue de la « note », ce que dit le poème sous la forme de deux images successives : celle de l'oiseau, de son chant qui, occupant l'espace du jardin, lui donne sens ; celle de l'apôtre face à l'infini du ciel. Les deux images disent en tout cas l'inachèvement temporel (de la voix) représenté par un inachèvement spatial (dans le jardin et dans le ciel). Cette forme de treize vers ne se perçoit d'ailleurs comme inachevée qu'en référence à la complétude du sonnet toujours présent en filigrane. Et même si typographiquement, syntaxiquement, sémantiquement…, le treizième vers prend valeur de finale, voire de chute, son statut isolé à la suite d'ensembles binaires, ternaires, quaternaires… de vers fait peut-être signe vers une part non pas exactement manquante, mais complémentaire, comme un prolongement du sens dans la disparition de la voix.

Dans une interview accordée au *Matricule des anges* à l'occasion de la sortie de son recueil *Le Pêcheur d'eau* en 1995, Guy Goffette évoque la temporalité de la création d'un texte et cette interruption spatiale à treize vers : « Ça part comme un coup de fusil… J'écris et je m'essouffle au bout de 13 vers. J'ai essayé d'en ajouter un quatorzième pour avoir un sonnet, mais c'est impossible, inutile. Sauf avec l'amour. C'est l'amour qui m'apporte le quatorzième vers[11] ». Au-delà du lien établi entre les poèmes

[11] *Le Matricule des Anges*, n° 11, mars-mai 1995, interview de Dominique Sampiero.

de treize vers et le sonnet, la forme s'avère spatio-temporelle, elle reflète le geste créateur, la production spontanée intégrale d'un moment donné. L'expression imagée assez banale de l'interview, « J'écris et je m'essouffle au bout de 13 vers », fait littéralement écho à l'expression présente dans un poème, « le silence élargissant le souffle », en soulignant la présence du souffle[12], de la création poétique comme ex-pression d'une voix intérieure qui impose physiologiquement ses limites. La poésie serait la respiration matériellement perceptible d'une activité qui engage physiquement non seulement la voix mais le corps tout entier, activité dont les représentations imagées sont avant tout spatiales et concrètes puisque ce sont des images de déplacements et de gestes : « S'enfoncer, marcher dans la boue, fouiller comme un cochon, dans les mots, dans la vie, il y a toujours ce besoin de poids, de matière, de glaise ».

Jacqueline Michel, dans un texte intitulé « Guy Goffette : *La Vie promise* ou« comment prendre congé de l'épaisseur[13] ? »interprète l'interruption du poème sur le treizième vers comme une forme-sens de la tension, entre pesanteur et légèreté, entre enlisement et libération :

> Tout en se créant, le poème doute, se met en question et dans le même temps met en question son accomplissement final ; aussi ne s'achève-t-il pas vraiment : il « sombre », comme si par excès de ses tentatives de signifier, il se trouvait entraîné dans une « chute inévitable ». […] Ce supposé dérapage d'écriture sous-entendrait-il que la voix du poème serait trébuchante, que le processus créateur serait menacé par l'indétermination du sens ? un sens d'ailleurs que l'artisan de ces sonnets dénoncera comme lesté de « comme » et de « encore » qui sont autant de « grosses chevilles de caissière » – image fort significative d'une lourdeur entravant un acte d'écriture qui pourtant n'en demeure pas moins soudoyé par une autre image, celle de la « montée ».

Écrire un sonnet de treize vers, ce serait « écrire la pesanteur » et « se donner l'illusion de pouvoir, dans le même temps, la convertir en allégement ».

*

L'intérêt poétique s'est ainsi déplacé de l'étude d'une forme traditionnelle de la poésie présente dans l'œuvre de Guy Goffette, à celle d'une forme particulière qui en est un avatar, le sonnet interrompu ou sonnet de treize vers. La composition même du recueil nous incite pourtant à aller

[12] La quatrième section de *La Vie promise* s'intitule « Rien qu'un souffle ».
[13] Jacqueline Michel, *Une difficile simplicité : Lionel Ray, Guy Goffette, Paul de Roux*, Éditions Caractères, 2004, p. 52-53.

plus loin. *La Vie promise* progresse vers des formes non rattachables au sonnet, qui conservent toutefois un point commun avec le sonnet approximatif : la présence d'un vers final isolé, orphelin typographiquement. C'est cet ultime et unique vers qui fait le lien entre le sonnet, traditionnel ou approximatif, et les autres formes poétiques. C'est lui qui constitue peut-être l'unité d'une œuvre, moins marquée par l'emploi d'une forme codée ancienne que par son utilisation à la mesure même de la poétique de l'auteur sous la forme de treize vers. Le sonnet ne vaut pas pour lui-même mais bien parce qu'il s'inscrit dans une poétique de l'inachèvement sous sa forme 3 × 4 + 1. Cette forme renvoie à la fois au sonnet, mais également aux autres formes inachevées, ou plutôt suspendues sur un vers final unique. C'est ce déplacement de perspective, ce saut de la notion de sonnet à celle d'interruption, d'inachèvement, qui nous replace au cœur d'une poétique singulière marquée par la suspension de la voix. Et la valeur lyrique de cette finale a sans doute quelque chose à voir avec l'émotion produite par une voix dont on sent qu'elle s'est tue, « le silence élargissant le souffle ».

Université de Lyon 2

Ellen LeBlond-Schrader

Le lyrisme purement visuel : le dessin dans la poésie de Pierre Alferi

Le sonnet est une forme suffisamment fixe pour rester universellement reconnaissable même avec plusieurs variations touchant les rimes et les répartitions typographiques. Vu comme une icône du lyrisme et du poème à forme fixe, le sonnet est naturellement l'espace idéal pour les expérimentations poétiques, et en particulier les expérimentations concernant le lyrisme et la narration. Dans son recueil *Sonnet* (2004), Pierre Alferi profite de la structure solide et résistante du sonnet pour mettre en question la relation entre le lyrisme et la poésie, voire le langage poétique : son poème consiste seulement en quatorze dessins sans rapport évident, sans narration explicite et sans texte, à l'exception du titre de l'ouvrage. Ces dessins se conforment (d'une certaine manière) à la forme du sonnet et donc mettent en évidence deux grandes questions : à quoi ressemble aujourd'hui, en dehors de la poésie sonore, la poésie non-narrative et que peut-elle produire, c'est-à-dire en quoi continue-t-elle à être poétique ?

Tout d'abord, avant d'entrer dans la discussion de ce que cette œuvre produit, accomplit, rate, ou interroge, je vais rapidement présenter l'ouvrage lui-même. Dans *Sonnet,* Pierre Alferi construit un poème uniquement en images, et plus précisément, en quatorze dessins de figures humaines à l'encre noire sur papier calque. Le recueil *Sonnet* a été publié par les éditions MIX (Maison d'édition expérimentale à Paris) en juin 2004. Eu égard à son format mini-poche (le livre mesure dix centimètres par quatorze), à sa moindre qualité d'impression et à la simple paire d'agrafes qui lui tient lieu de reliure, le livre garde un air *underground* et expérimental. À l'intérieur de l'œuvre, il y a quelques pages de papier blanc normal (comme vous en avez sans doute actuellement entre les mains), avec sur une de ces pages, le titre du poème (*Sonnet*). Et sur quatorze

pages du calque, il y a quatorze dessins imprimés à l'encre noire suivis par plusieurs pages vides, comme si le nombre des pages était mal calculé. Les matériaux sélectionnés et la manière dans laquelle ils sont assemblés rappellent les pamphlets ou les éditions clandestines.

Chaque figure montre un sujet doublé ou fragmenté, lequel semble mettre en question le rapport entre le soi et le monde extérieur. Mais, le problème apparemment posé (les limites du soi), et les rapports entre chaque dessin sont tellement vagues que le lecteur ne peut construire ni une résolution claire ni une narration. Sans la possibilité de reconstruire un contenu et cherchant à traduire le poème, le lecteur retourne à la structure fondamentale de la forme fixe du sonnet, le lyrisme et le langage poétique.

Vu dans son ensemble, l'œuvre reste fidèle au lyrisme du sonnet. Les dessins reproduisent la méditation intime et silencieuse du sujet lyrique, clé du sonnet, par la répétition de la figure humaine : chaque dessin met en scène un ou deux personnages en action dans les plans souvent vides, au point que l'action elle-même est rendue incertaine par ce manque de repères environnementaux. Ces figures muettes (dessinées sans inscription) semblent être l'ultime expression intime du lyrisme. Dans ce poème, le lyrisme visuel de Stéphane Mallarmé, Guillaume Apollinaire, et André Breton est poussé à l'extrême : ce n'est pas une question de mise en place des mots ni une silhouette d'image construite avec des mots. Pierre Alferi évide ces silhouettes et les redessine. Pierre Alferi n'utilise pas les lettres pour animer un motif ou comme inscription d'une image; il utilise les illustrations pour animer son poème.

Le lecteur retrouve facilement la structure de la strophe et des rimes du sonnet dans l'œuvre. Si le lecteur lit chaque dessin comme un vers, les dessins illustrent la forme fixe du sonnet au niveau du contenu (c'est-à-dire un huitain qui annonce un problème et un sizain qui retravaille le même problème). Le rapport entre chaque dessin reproduit aussi la disposition de rimes ; les ressemblances visuelles entre dessins imitent essentiellement les ressemblances sonores ou les rimes. Les quatorze dessins peuvent être divisés en deux groupes de huit et de six ou en trois groupes de huit, deux, et quatre. Le premier groupe illustre le mouvement violent : dans le premier dessin (1), un policier se fait renverser par une voiture ; dans le deuxième dessin (2), un basketteur croule sur le poids du ballon (comme Atlas sous le monde) ; dans le troisième dessin (3), un soldat court en tenant un fusil en dessous d'un arbre sans feuilles ; dans le quatrième dessin (4), deux athlètes femmes sautent et semblent voler dans l'air ; dans le cinquième dessin (5), deux sumotoris s'alignent et exécutent une danse rituelle d'avant combat ; dans le sixième dessin (6), un homme court vers le

lecteur ; dans le septième (7), une scoute tient une mitraillette en bois ; et dans le huitième dessin (8), une femme en lutte avec un homme l'étrangle avec ses jambes. Dans le premier quatrain, nous retrouvons facilement la disposition de rimes embrassées : la figure du policier qui se dédouble en se faisant percuter par la voiture dans le premier dessin (1) rime avec les deux femmes qui volent dans le quatrième dessin (4), tout autant que les figures de lutteurs qui dansent dans le cinquième dessin (5) riment avec le couple qui lutte dans le huitième dessin (8). Dans ces quatre dessins, les limites

du sujet sont mises en question. Dans le premier (1) et le quatrième (4), le sujet est carrément dédoublé (à cause de la vitesse et du mouvement). Dans le cinquième (5) et le huitième (8), les limites physiques du corps sont menacées (la lutte avec un partenaire identique au sujet, une sorte de *doppelgänger*, ou la lutte à l'intérieur du couple). Globalement, dans ces deux quatrains, le corps, voire le sujet, est à quelques secondes d'un changement de statut physique du fait des accidents répétés, des exercices intensifs, des agressions physiques, ou même à main armée.

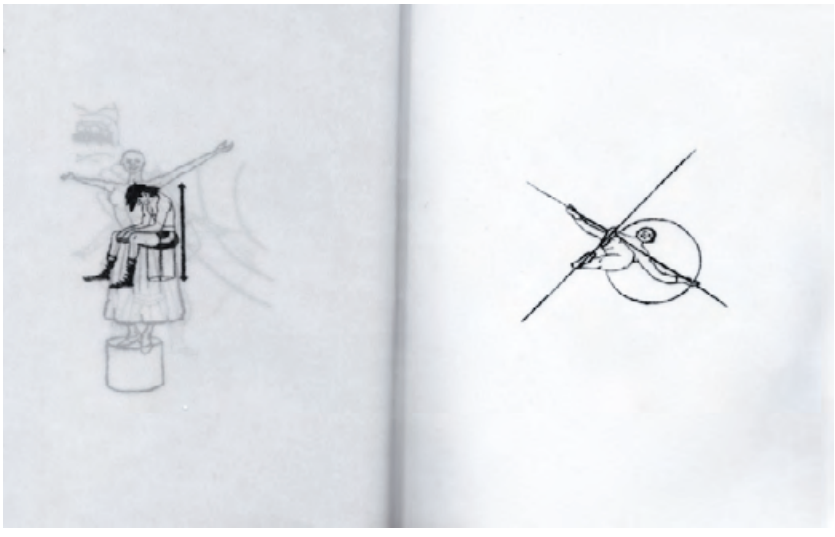
Le neuvième (9) et le dixième (10) dessin marquent un changement dans le statut et la stature du sujet et se tiennent comme à l'écart des dessins précédents. Dans ces deux dessins, les limites du corps sont franchies et le corps est fragmenté : le conflit passe d'une confrontation entre le sujet et une force extérieure à une confrontation interne au sujet. Nous pouvons aussi dire que le conflit passe d'un plan physique à un plan plus mental. Dans le neuvième dessin (9), la figure est fragmentée à tel point qu'il n'en reste plus qu'un bras unique. Le bras dessine avec des signes, peut-être magiques, sur sa manche. Dans le dixième dessin (10), une femme masquée par une peau d'encre noire, si noire que son visage n'est plus visible, porte un costume de super-héros et une épée : elle se met en garde devant un être invisible. Ici, le sujet lyrique n'existe plus seulement comme un humain entier ou normal, mais comme force surnaturelle. Ces deux dessins sont les seuls à montrer une figure incomplète. Cette inconsistance de la barrière corporelle isole les deux images dans un *couplet* distinct qui, comme une *volta* ou une charnière, marque clairement un changement dans le déroulement du poème. Ici, le conflit pénètre et déforme la figure, laquelle est la figure du sujet lyrique.

Ces deux images fonctionnent comme une *volta* ou une charnière dans un sonnet traditionnel et marquent un changement dans le sujet. Mais le sujet du poème pose plusieurs problèmes pour nous, lecteurs, et à cette bousculade, nous fait ressentir comme particulièrement dur le travail qui nous est demandé pour lire ce poème carrément aphasique : les dessins, quoi qu'ils puissent communiquer les sentiments ou les situations physiques, ne construisent ni un processus narratif ni une équivoque dans le poème. Les images accolées fonctionnent dans la métonymie la plus vague. Les images ne sont pas les gestes sémantiques. Les images sont une confrontation directe avec l'action de lire un poème. Ce qui nous reste du poème est la versification elle-même et le lyrisme, bien qu'il soit purement visuel.

Le sizain, ce couplet de dessin plus les quatre images qui suivent, décrit un sujet lyrique conscient de sa propre performance et de sa position marginale dans la société. Dans le onzième dessin (11), un monsieur Loyal

comme on en voit au cirque passe une annonce, sa bouche et sa main s'élargissent et entourent sa tête comme des phylactères ; dans le douzième dessin (12), une figure (plutôt androgyne) juchée sur un tabouret exhibe sa poitrine; dans le treizième dessin (13), un athlète, la poitrine également nue, est assis sur un tabouret ; une flèche (vecteur) indique le mouvement qu'il va faire, et dans le quatorzième dessin (14), un funambule marche sur une corde. Les douzième (12) et treizième (13) figures, en dehors du fait qu'elles semblent être toutes les deux des corps performants et athlétiques de gymnastes, ne partagent que la même localisation physique (signalée par le tabouret). Ce tabouret fonctionne comme la scène d'un théâtre, où tous les acteurs (athlètes, acrobates) performent, et relient les images en spectacle artistique. Du coup, la localisation ressort comme caractère principal et renvoie l'esprit du lecteur au location des images, sonnet, et le livre. Le schéma de rimes c, c, d, e, e, d, est complété par le maître du cirque du neuvième dessin qui présente et qui annonce le funambule du dernier dessin.

Dans ce dernier dessin, le corps de l'acrobate semble traversé par la corde et par le balancier, pendant qu'un cercle de lumière pèse sur son corps. Le funambule ne chute pas dans un *concetto*, c'est-à-dire une spectaculaire pirouette finale qui repositionnerait le sonnet. Cette image déçoit le lecteur qui, comme le spectateur au cirque serait toujours en attente de la chute du funambule. En revanche, cet équilibre à la fois précaire et travaillé du funambule renvoie au premier dessin, la chute du policier. Qu'un policier se fasse renverser par une voiture est inattendu. Le lecteur



attend que le policier reste debout, comme un symbole de la force de la loi et de la stabilité de la société. Ces dessins mettent en question la structure essentielle du poème : le langage poétique.

Pour revenir au livre lui-même, le lecteur doit passer par la forme physique du livre, le matériau du livre, et tourner chaque page. Cette forme physique du livre fait que les dessins se croisent et entrent en contact entre eux. Cette forme met en place les répercussions au niveau de la narration et l'interaction entre le lecteur et le texte. Les pages transparentes nous permettent de lire les vers deux fois ou de les lire dans deux directions, comme des vers anacycliques. Mais les dessins ne sont pas seulement inversés avec chaque page tournée ; avec ce geste, les dessins s'empilent et se mélangent. Pendant que le lecteur lit, le sonnet se recompose sur les pages. En un certain sens, on peut dire que le sonnet fait une performance, comme les artistes de cirque ou les athlètes[1]. La forme matérielle du livre complique également la question du lyrisme et de narration. Le peu de relations métonymiques qui s'établissent entre les images sont compliquées et enchevêtrées pour que toutes les images commencent et finissent en tas, comme une sorte de tas de cartes en quelque sorte. Dans un poème normal, il suffit au lecteur de lever les yeux pour relire un vers. Mais dans ce sonnet de Pierre Alferi, les dessins / vers, se dissolvent les uns dans les autres obligeant le lecteur à faire un geste physique pour progresser dans le poème. Ici, le poème dans sa forme et son matériau a une action physique sur le lecteur. De plus, les figures éparses de l'action, à l'œuvre dans le poème, exigent presque de la part du lecteur, une ultime action unificatrice.

Pour revenir aux questions que nous posions dans notre introduction, nous pouvons leur donner des réponses à un niveau superficiel : *Le Sonnet* montre que la poésie sans narration peut être purement visuelle, une réponse au mouvement de la poésie sonore. De plus, cette absence de narration nous renvoie à la forme poétique et met en question l'acte de lire lui-même et ce que cet acte exige du lecteur. Mais ces réponses ne sont guère satisfaisantes.

En préparant cet article sur un poème uniquement visuel, je me suis trouvée en face de plusieurs questions fondamentales sur ce qui définit le genre poétique au XIX^e^ siècle : comment présenter ce poème, exécuté sans aucun mot (à l'exception d'un seul mot, « police », dans le premier dessin

[1] La lecture de ce sonnet peut rappeler le sonnet dénaturé *Académie Médrano* de Blaise Cendrars où les vers sont inversés sur la page (de droite à gauche). Même ici, dans « Académie Médrano », ce cirque, le lecteur reconnait la boîte élégante du sonnet. Quoique dénaturé, le sonnet reste reconnaissable, et donc, un terrain fertile pour une étude du langage poétique. Cette référence et celle du *concetto* sont nées après une conversation avec le critique d'art et de littérature, Jean-Max Collard, à Paris, août 2007.

et, bien sûr, le titre), comme un exemple d'objet littéraire. Le premier obstacle était que les formes fixes sont les motifs de langage fondés sur des rimes, des syllabes, et, ultimement, des mots. Cet obstacle m'amène à décrire ce qu'est le langage poétique.

Quand j'emploie les mots « langage poétique », je parle du langage utilisé pour réaliser un poème comme une construction matérielle. Le linguiste Roman Jakobson, dans son essai « Qu'est-ce que la poésie ? » (1973), reconnaît la poésie par son essence poétique, « la poéticité, » qu'il définit par sa fonction : la poésie est une œuvre qui rend transparente la différence entre les signes et les références :

> Mais comment la poéticité se manifeste-t-elle ? En ceci, que le mot est ressenti comme mot et non comme simple substitut de l'objet nommé ni comme explosion d'émotion. En ceci, que les mots et leur syntaxe, leur signification, leur forme externe et interne ne sont pas des indices indifférents de la réalité, mais possèdent leur propre poids et leur propre valeur[2].

En suivant ces pensées, nous comprendrons le langage comme un contrat par lequel on s'engage, avec toutes ses contraintes, et que les éléments du langage sont les lettres, les mots, les structures grammaticales (par exemple, nom + verbe + d'objet complément direct), la rhétorique (les questions, les constructions d'un raisonnement, les formes d'un récit, les formes fixes de la poésie). La poésie s'engage constamment et toujours avec le langage, même lorsqu'elle s'y oppose, le rejette, le nie. Et, selon Roman Jakobson, c'est à cause de cette opposition que l'œuvre devient poétique.

Et c'est avec ce concept de « négation du langage, » que je retourne au *Sonnet* de Pierre Alferi. L'utilisation des images sans texte ni lettres et ni lettres inventées nie momentanément le contrat du langage. Mais même sans mots et sans lettre, le poème est une structure. Je précise *nie momentanément* parce que l'unité de poème et d'abord fondée sur le titre. Le titre relie les dessins et les rend productifs. Les dessins fonctionnent comme illustration de la forme du sonnet et le mot « sonnet » illustre la relation entre les dessins.

Comment est-ce que ce poème interroge l'histoire récente de la poésie visuelle et le rapport entre l'image et mot dans la poésie ? Le premier dessin est se seul à se servir du langage explicitement : L'image montre un accident de voiture où le véhicule renverse une personne portant porte un tee-shirt clairement frappé du mot « Police ». Ce dessin, du fait de

[2] Roman Jakobson, « Qu'est-ce que la poésie ? », *Questions de poétique.* Traduit par Marguerite Derrida. Éditions du Seuil, 1973, p. 124.

la présence de ce mot, nous rappelle la poésie concrète, la visuelle, ou la *poésia visiva* (qui prend le langage comme sujet) ou, plus précisément, la poésie lettriste. La grande majorité de ces poèmes utilise les mots ou, dans quelque cas, les lettres. Bien sûr, ces lettres peuvent être de vraies lettres ou des lettres ou hiéroglyphes inventés par le poète : dans les deux cas, les lettres rappellent le contrat du langage dans un sens explicite.

Le manque de mots et de lettres menace la relation entre les mots et les images. Spécialiste de la poésie visuelle, Dick Higgins nomme « *intermedia* » les intersections de deux ou plusieurs matériaux artistiques. Est-ce que le sonnet de Pierre Alferi réussit à dire ou à produire quelque chose en utilisant les dessins et en s'isolant des mots? Jacinto Lageira, critique d'art étudiant la littérature, dirait que non : un poème uniquement en images essaye de réconcilier « faussement » le langage et l'image. Quel est le danger qu'apporte un poème visuel ? Jacinto Lageira craint que le lecteur oublie que le mot est un signe déconnecté du référent :

> Le langage du poème pouvait alors se figurer, se dessiner, se fondre dans une image où il ne ferait que se dire à l'infini dans son propre miroir. Cette démarche évacue trop rapidement ce qui fait que, justement, le lecteur/spectateur sait qu'il s'agit de langue et de langage et qu'il est devant un miroir … Cela fonctionne pleinement dans des œuvres *intermedia*, et cela, malgré l'enchevêtrement complexe de formes et de phrases[3].

Pour lui, il y a un sort de naïveté et de duperie dans le poème en images. Certes, un poème en image ne s'attaque pas au « sémantisme » mais cette utilisation de l'image engage notre définition d'un poème et, dans le cas de ce sonnet, renforce le langage poétique. Déséquilibré par les dessins, le lecteur les organise en utilisant le seul mot possible : le sonnet. En effet, le lecteur est bouleversé, comme le policier dans le premier dessin, et n'a d'autre choix que de revenir aux définitions connues du poème.

Dans cette question de contrat du langage est caché un plus grand problème, celui d'un vide conceptuel : comment appeler cet ouvrage ? J'ai choisi pour ma part le terme de poème, mais les mots recueil, ouvrage, fiction graphique, ont tous une certaine légitimité. J'ai choisi le terme « lecteur » au lieu de public ou spectateur et le terme de poète au lieu d'artiste, écrivain, ou dessinateur. Le vocabulaire choisi privilégie en conséquence soit les mots soit les images. À la base de ce choix, aussi importante et aussi beaucoup plus subtile, il y a la séparation de ces mots et de ces images en deux groupes différents, et non pas en un seul produit ou une

[3] *Du mot à l'image & du son au mot: théorie, manifestes, documents: une anthologie de 1897 à 2005*, sous la direction de Jacinto Lageira, « Le mot et le reste », 2006, p.14-15.

seule production. Dans sa préface, Jacinto Lageira mentionne également ce phénomène de séparation de l'image et des mots, en disant « le langage n'est pas une inscription sur une toile ou une page : c'est une abstraction qui n'a pas nécessairement besoin d'une matérialisation physique pour faire référence à telle chose ou telle action[4] ». Il est vrai que les paroles ne nécessitent ni écriture ni illustration. Mais, tout en sympathisant avec sa façon de voir, je suis insatisfaite devant la rigidité de sa réponse : je trouve que les images de la poésie visuelle, de même que les mots des texte des *text paintings* en produisent un décalage entre les références et les mots, chez le spectaeur-lecteur un trouble momentané et stimulant.

Je termine avec une citation de Roman Jakobson qui nous rappelle pourquoi il est nécessaire de récréer constamment le langage poétique. La poésie, dont l'essence est *la poéticité*, n'est pas du tout d'essence métaphysique mais plutôt d'essence médicinale produite par une innovation permanente :

> Pourquoi tout cela est-il nécessaire? Pourquoi faut-il souligner que le signe ne se confond pas avec l'objet? Parce qu'à côté de la conscience immédiate de l'identité entre le signe et l'objet (A est A1) la conscience immédiate de l'absence de cette identité (A n'est pas A1) est nécessaire ; cette antinomie est inévitable, car sans contradiction, il n'a pas de jeu des concepts, il n'y a pas de jeu des signes, le rapport entre le concept et le signe devient automatique, le cours des événements s'arrête, la conscience de la réalité se meurt[5].

Donc les mots fonctionnent comme un *pharmakon* : le langage courant tel qu'il est utilisé normalement ne rend pas évidente la différence entre le langage et le monde matériel. Par contre, l'utilisation de langage dans le poème, nous réveille à la puissance du langage. Cette réinvention de langage poétique par les dessins permet au lecteur de re-voir le mot « sonnet » avec un nouvel œil et de mettre à jour ce qui continue d'en constituer l'intérêt.

University of California (Davis)

[4] *Ibid. p. 15-16*
[5] Roman Jakobson, « Qu'est-ce que la poésie » traduit par Marguerite Derrida, *Questions de poétique,* Éditions du Seuil, 1973, p. 124.

Henri Scepi

Le sonnet mis à nu par ses… mêmes. Jean-Marie Gleize et la forme impraticable.

En marge des commentaires et des réactions qu'inspire la pratique poétique de Jean-Marie Gleize, en dehors même des lignes de fracture qu'elle ne manque pas de provoquer, entre tel parti pris et tel ralliement, il est un point sur lequel, sans doute, tout le monde peut s'entendre : Jean-Marie Gleize n'est pas un *sonneur*, il n'est pas un facteur de sonnets, à l'opposé de certains de ses contemporains qui ont choisi — pour le meilleur et pour le pire — de réactiver cette forme héritée de la tradition lyrique moderne, de la réinventer en la déplaçant. Le travail de Jean-Marie Gleize, qui fait fonds sur le projet jamais démenti d'une prose littérale en prose (autrement dit : une recherche, expérimentale, prospectrice en prose en vue d'un état de la prose nue), ne peut évidemment pas se satisfaire des bénéfices acquis, il ne peut continuer à faire fructifier l'innombrable legs des formes éprouvées et prouvées, qui ne présentent de résistance que dans la pure logique de l'exécution, dans l'effort suivi de la remise en oeuvre ou de la variation contrainte à partir d'un modèle prescrit, réel ou abstrait…

À ce jeu sur et à partir des dynamiques formelles à contraintes, à tout ce « formalisme radicalement assumé[1] » par beaucoup de poètes, Gleize

[1] Jean-Marie Gleize, *A noir. Poésie et littéralité*, Le Seuil, 1992, p. 112. S'interrogeant en un lieu de cet essai sur les initiatives de l' OULIPO et de l'ALAMO, Jean-Marie Gleize déclare : « Quel que soit le degré d'engagement du poète dans l'élaboration de la "matrice" productive [...], il y aura nécessairement un moment où le texte lui échappera (le dispositif est même fait pour cela), où la structure parlera toute seule, et pour produire des énoncés "vides", non seulement vides de toute instance énonciatrice, mais aussi indifféremment "absurdes" que n'importe quel vers surréaliste [...] ; l'intérêt de telles tentatives est-il purement conceptuel ? les haïkus programmés dans ces conditions ne sont-ils que des simulacres de haïkus, des haïkus "pour la forme" ? Un formalisme radicalement assumé conduit nécessairement à ce genre de questions », *ibid.*, p. 112.

préfère ce qu'il appelle des « formes réelles[2] », des tensions ou vibrations, des manifestations « sans définition », qui excèdent toujours l'orbe de leur mouvement et l'écart de leur déport. Il y aurait ainsi une sorte d'audace, vaine autant que suicidaire, à convoquer Jean-Marie Gleize dans le cadre d'un colloque sur le sonnet aux XX^e^-XXI^e^ siècles, sur ses prolongements, ses usages, voire ses détournements — si une sollicitation paradoxale et insistante n'invitait à découvrir en des lieux il est vrai rares et souvent comme dérobés de son écriture la persistance d'un *tracé disparu*[3], l'empreinte brouillée et même dans la plupart des cas effacée, d'une forme ou d'un format à la fois allégué et nié, postulé et refoulé. Car du sonnet il est question, d'abord bien sûr en tant que relique neutralisée, résidu inerte, témoin d'un état ancien du poétique et toujours susceptible de faire l'objet d'un maniement distancié... Mais il y a plus : une fois déclarée son impossibilité pratique (c'est-à-dire l'impossibilité de sa force d'acte), le sonnet fait retour spectralement comme « mystère formel » — résurgence déformante certes, mais aussi empreinte négative, question posée à la poésie, frontalement, et sans ménagement. Tel est bien, semble-t-il, au moins l'un des ressorts (geste donc de mise en jeu, appel à la levée des forces physiques et concrètes dans l'écriture) de la suite intitulée *Le sonnet comme mystère formel. Contribution à l'ambiance photographique* insérée dans le recueil *Non* (Al Dante, Coll. Niok, 1999). On se demandera quelles raisons président au recours qui est fait dans ces textes à la forme sonnet, ou plutôt au sonnet comme *nom* (appellation, étiquette, indice...) et comme *chose* (un cadre, un aspect visuel, typographique, une image simplifiée...). Dans quelle mesure le tracé disparu de la forme sonnet, ce dépôt rémanent permet-il de mettre à nu les actes réfléchis et les conventions de la poésie dans l'épreuve continuée de son propre ressassement ?

Forme résolument inscrite dans une histoire de la poésie et de ses avatars rhétoriques, le sonnet participe d'un code élargi, métrico-rimique, d'un formatage strophique, variables selon les époques, les traditions et les styles. Il se prête volontiers, depuis toujours, au jeu individuel des modulations et des subtilités combinatoires, il n'en demeure pas moins qu'aux yeux de Jean-Marie Gleize il témoigne d'une ère révolue de la poésie — ou, pour le dire autrement, il est l'emblème (c'est-à-dire à la fois l'image et le discours), immédiatement identifiable, de la Poésie même. Le sonnet est

[2] Voir « Définition des formes réelles », dans *Le Principe de nudité intégrale. Manifestes,* Le Seuil, 1995, p. 25.

[3] J'emprunte cette formule à Denis Roche, dans *Leçons sur la vacance poétique*, *Eros énergumène* [1968], Poésie/Gallimard, 2001, p. 14 : « Le geste qui est dans toute invention écrite. Qu'il paraisse évidemment *là*, mais surtout qu'il ne se trahisse jamais autrement que sous la forme d'un *tracé disparu*. Que cette absence soit vue comme telle par le lecteur ».

la Poésie même, en ceci qu'il fait corps avec elle, qu'il l'incarne en l'exemplifiant. Ce n'est pas simplement affaire de vers, de rimes et de strophes — l'échafaudage complexe de la forme fixe ayant pu être tantôt violemment rejeté par la modernité tantôt au contraire savamment recomposé. Mais cet appareil formel, par quoi d'ordinaire s'affirme et se définit le sonnet en tant que machine verbale savante, comporte une idée de la poésie, qui lui est comme indissolublement liée, voire consubstantielle. Un discours réglé (et la règle admet l'exception, les exploits libres mais néanmoins contenus du *nomos*), un langage soumis à une théorie des nombres, assujetti à un *rythme métrique* qui n'est rien, comme le rappelle Denis Roche, « qu'une invention de soutien, purement pratique et d'intérêt limité[4] ». Le sonnet apparaît ainsi comme un bréviaire, ou un abrégé de la Poésie.

Dans la perspective d'une modernité négative, qui va d'Artaud à Ponge en passant par Denis Roche, Gleize situe — enregistre et critique — l'impossibilité pratique du sonnet en tant qu'acte ou recherche : le sonnet est une forme rétrospective (et non prospective) parce que la forme est toujours déjà là, donnée, quoi qu'on en dise, dans toute la pluralité de ses accidents possibles. Il n'y a pas de sonnet qui valide le constat de l'après-poésie, ou de l'après-poème, pour l'unique raison que tout sonnet (et quel que soit encore une fois son degré de dérèglement formel ou de variation interne) demeure un poème, plaide en faveur du poème. Jean-Marie Gleize insiste sur cette nécessaire inadéquation de la poésie avec elle-même : il s'agit non seulement d'une réfutation des essences et des définitions, mais aussi et surtout de l'invalidation d'un principe d'économie à l'oeuvre dans le langage et les formes canoniques de l'art littéraire. Dans *Altitude zéro*, il se range par exemple parmi ceux qui

> sont prêts à quitter l'objet poème, l'espace poésie, pour un espace et d'autres objets qui n'ont pas forcément de nom, ou pas encore de nom. [...] Ceux-là se disent non poètes, ou apoètes ou antipoètes ou simplement écrivains selon qu'ils pensent devoir situer leur travail par rapport à la « poésie » ou au delà du vieux partage des genres... La survie de la poésie comme telle n'est pas leur problème en tout cas, sous forme ancienne ou sous forme nouvelle[5].

Cette non coïncidence revendiquée de la poésie avec elle-même, cette disqualification du poème comme objet verbal ordonné à la logique du formel concourt indéniablement à assigner au sonnet un statut d'objet archéologique, de relique de la tradition. Un tel objet peut, il est vrai, susciter et entretenir la nostalgie des uns, qui aspirent, à tort ou à raison, à

[4] Denis Roche, *op. cit.*, p. 14.
[5] Jean-Marie Gleize, *Altitude zéro*, Java, 1997, p. 66-67.

restaurer la poésie, à la restituer à sa semblance « originelle », à son essence... Il peut aussi bien inspirer l'attitude critique des autres, qui s'appliquent à le dépouiller de ses oripeaux, à le « désaffubler » comme disait Ponge, à le mettre à nu afin d'exhiber les mécanismes de la convention. Qu'est-ce que cette convention ? C'est toute l'armature du poème ramenée à un enchaînement, de 1 à 14, de figures gymniques qui président à la parade acrobatique du sonnet. Tel apparaît le « Sonnet articulé (sol) », prestation ou démonstration du corps poétique en mouvement, autant dire la gestuelle du pantin réduite à l'énumération de ses articles et de ses articulations :

1. présentation
2. élan sauté, roue quart de tour
3. roulade avant simple
4. roulade avant élevée arrivée écart
5. planche écrasée
6. plongée en avant — couronné russe
7. plongé en avant, appui bras tendu
8. montée au trépied
9. roulade avant arrivée debout (sans les mains)
10. fente avant
11. ATR. arbre tête renversée
12. roulade avant arrivée debout bras enlevés (sans les mains)
13. élan sauté, deux roues enchaînées, quart de tour bras enlevés

13 bis. (variante :) rondade

14. présentation[6].

Ce texte se présente comme le commentaire technique, en termes décalés et ironiques, de ce que pourrait être — de ce qu'est forcément — le déroulé du sonnet : une succession liée de brèves figures. Habileté, souplesse, maîtrise technique, rigueur dans l'exécution sont ici les compétences requises. Ce sonnet articulé participe ainsi de cette veine parodique dont Corbière au XIX^e^ siècle a sans doute fourni un des exemples les plus délicieux, comme l'atteste « I sonnet avec la manière de s'en servir », poème figurant dans *Les Amours jaunes* (1873). Gleize évoque cet « héritage miné » dans le chapitre qu'il consacre à Corbière dans *Poésie et figuration*. Il souligne ce travail de défixation de la poésie fixiste, et de déstabilisation de la perfection formelle de type parnassien : il s'agit bien de dénoncer « la mécanique poétique fonctionnant à son meilleur régime[7] ».

[6] « Sonnet articulé (sol) », *Le Principe de nudité intégrale, op. cit.*, p. 144.
[7] Jean-Marie Gleize, « Le lyrisme à la question. Tristan Corbière », *Poésie et figuration* Le Seuil, 1983, p. 107.

Mais c'est là sans doute un aspect second, sinon superficiel, qui touche exclusivement à la surface du sonnet articulé, à cet effet de glissement calculé qui dérobe dans son déroulement même l'événement programmé de la forme. La mise à nu de la convention excède toujours le projet de dénonciation ironique du formalisme creux ; elle installe une dynamique contrastée, foncièrement asymétrique, de la reprise et de la déprise par laquelle le sonnet se voit nié et maintenu, écarté et adopté, démonté et remonté. Tel est bien le processus que Jean-Marie Gleize relève chez Corbière, notamment dans la partie « Ça » des *Amours jaunes*. Il s'attache à examiner la série de huit sonnets qui y prennent place et qui monnayent, sous les espèces de la régularité apparente, sous le jeu de la reconduction indiscutable du même schéma formel, un espace intersticiel, un intervalle jamais déterminé d'avance où s'indique l'acte de dérégulation de la forme. C'est — comme le dit Gleize — « le sonnet comme forme fixe mobile[8] » qui est dans ce cas mis en oeuvre. Corbière expérimente ainsi une dispositif de la forme sonnet, au sein duquel le module de 14-vers s'aère et s'altère en une partition potentiellement polymorphique.

La valeur du sonnet en l'occurrence n'est pas de substituer au principe de l'unissonance la dissonance, mais bien de procéder à l'inscription d'une formalité générique, à un travail concerté de la citation de la forme impliquée, à partir de laquelle s'organise, à l'intérieur de son fonctionnement propre, un geste de critique qui à tout instant menace sinon de l'invalider du moins de le suspendre. Après tout « poésie » est aussi le nom attribué à cette opération paradoxale :

> La poésie consiste pour un part essentielle en son autonégation, en son autocritique, en son autodestruction plus ou moins violente. C'est en ce sens que toute vraie poésie est antipoétique[9].

Un tel postulat, radical, exigeant, vide de toute espèce de pertinence « les définitions admises », déligitime les savoirs acquis. Il en peut faire l'économie d'une logique corrélative de la réinscription autonymique, qui assigne à la forme et au nom de la forme la force d'un signe, mais un signe privé de toute vertu opératoire, affleurant à la surface de la prose comme un signifiant démarré, et peut-être même totalement « largué ». Ainsi importe-t-il de faire retour sur le passé de la poésie ou la poésie comme passé, de reprendre la Tradition dans l'écart nécessaire qui la rend proprement inadmissible : symboliquement le « Sonnet articulé (sol) » apparaît comme la manifestion de cet écart. Dans une courte glose qui

[8] *Ibid.*, p. 109.
[9] Jean-Marie Gleize, *Altitude zéro, op. cit.*, p. 65.

précède ce texte, Jean-Marie Gleize dit que ce « sonnet » est l'attestation d'une filiation, d'une transmission : du père au fils, de la langue paternelle à celle, à naître encore, à venir, du fils. Il ya là en effet une question de « génération ». « C'est le poème de la génération, du passage, du saut magique[10] ». En tant qu'objet hérité, signe et valeur de la poésie, le sonnet est légué. Comme le dit Michel Deguy : « Un poème est testament (Villon) ; il lègue, fait passer, déscellé de son vivant. [...] Protension testamentaire ; rétention de l'hoir qui accepte le don ; intension liseuse : les trois fils nouent la chaîne[11] ». Mais ni le don ni l'acceptation ne vont sans obstacle ou réticence. Si la poésie apoétique — par la radicalité affichée de sa visée — semble réduire à néant l'héritage du passé, l'écriture quant à elle problématise la question du passage, et donc ressaisit, comme au bond, les enjeux de l'écart : entre les formes limites quelque chose des « formes réelles sans définition » est susceptible de passer. *Entre*, c'est-à-dire dans l'écartement de ce qui se donne comme l'effet conjoint d'une mémoire du poème et d'une culture de la forme. La suite *Le Sonnet comme mystère formel. Contribution à l'ambiance photographique*, insérée dans *Non*, poursuit en l'accentuant, en le retravaillant, ce moment du passage, ce processus de don, d'abandon, d'enfouissement et de remontée vers l'inconnu — vers le mystère de ce qui est, l'ensemble « des choses pas symétriques du tout ».

Il me faut décrire cette série de dix textes portant le titre *Le Sonnet comme mystère formel. Contribution à l'ambiance photographique*. Sur chaque page figurent deux textes séparés par un trait continu qui traverse la largeur du plan. Dans la partie supérieure, un titre récurrent, en entête, fait défiler comme un bandeau l'énoncé « le sonnet est un mystère formel, contribution à l'ambiance photographique ». Sentence ou manifeste, la formule, en léger décalage par rapport à celle du titre, glisse littéralement d'une page à l'autre (au mépris d'ailleurs de la segmentation phrastique), induisant ainsi un effet de déroulement en boucle. Il s'agit en fait d'une citation partielle, car l'expression « mystère formel » appliqué au sonnet est selon toute vraisemblance empruntée à Jacques Roubaud, qui l'emploie dans l'introduction à son anthologie *Soleil du soleil*, lorsqu'il dit notamment que la variabilité du sonnet constitue un trait de son « mystère formel[12] ». La répétition, donnée pour infinie, de ce qui apparaît ici comme une définition, même négative, du sonnet comme forme — voire comme forme variable — concourt moins à en souligner

[10] Jean-Marie Gleize, *Le Principe de nudité intégrale, op. cit*., p. 142.
[11] Michel Deguy, *Donnant Donnant*, Gallimard, 1981, p. 69.
[12] Jacques Roubaud, *Soleil du soleil*, P.O.L., 1990, p. 11. Je remercie Dominique Moncond'huy de m'avoir communiqué cette référence.

la prégnance qu'à en neutraliser la validité. Tout indique qu'il s'agit de la reprise réitérée d'une proposition, à la fois soutenue par l'évidence et le paradoxe, et à laquelle, comme par supplément d'énigme, Gleize ajoute une contribution bien singulière : « l'ambiance photographique ». Ces trois termes ou syntgames sont visiblement appelés à se superposer, à se télescoper, à s'ajuster les uns par rapport aux autres. Ils forment, *in limine*, un cadre d'intelligibilité minimale, que la lecture et l'analyse s'attacheront à entériner ou à critiquer.

L'agencement textuel de la suite fait immédiatement ressortir une articulation problématique avec le modèle « sonnet ». La disposition de chaque texte se fond dans ce que je serais tenté d'appeler un bloc graphique-visuel, une espèce de « pavé » qui obéit à un souci du lignage rappelant par certains côtés le vers (par exemple : recours à la capitale en début de ligne et justification à gauche), et par d'autres la prose (longueur variable des segments phrastiques et, surtout, comme nous allons le voir, syntaxe interrompue ou disjonctive...). Chaque texte est composé d'un nombre de lignes équivalent à 15 (et non 14), à l'exception du texte n° 2 (13 lignes) et du texte n° 8 (qui compte 16 lignes). Effet de bougé — cette mobilité qui se joue de la fixité tout en la rejouant — dont on peut dire qu'il peut toujours valoir comme l'indice de cette inhérence du « tracé disparu » dans l'écriture de prose : le sonnet est ce vers quoi tend le texte et ce que contre quoi il se détend. Chaque ligne enfin comporte une succession de termes ou de syntagmes, tous nominaux. Mots, groupes de mots, noms propres, toponymes, indices temporels sommaires, notations descriptives allusives : tout favorise la faillite de la phrase, en tant que mécanisme d'enchaînement des unités du discours, consécution et résolution logico-thématique.

Cette écriture averbale, qui s'applique à retrancher et à supprimer, ressortit sans doute aucun à l'entreprise spécifique de la prose littérale poursuivie par Jean-Marie Gleize, ou prose en prose. Refusant le poème et sa rhétorique, c'est-à-dire son ordre, l'écriture s'oriente bien plus en direction du document ou du témoignage, du relevé ou du prélèvement. C'est à un nouveau « lexique[13] » qu'il faut re reporter, un répertoire de désignations et d'opérations qui échappe de toute évidence aux catégories de la littérature et aux classifications conventionnelles de la poésie. Ou comment rendre la poésie autre, dissemblante, restituée à son altérité radicale, c'est-à-dire à son impossibilité.

[13] Voir par exemple dans *Néon* le « lexique » proposé par Jean-Marie Gleize, *Néon*, Le Seuil, 2004, p. 167.

Pourquoi alors le sonnet — ou encore, monimalement et spectralement, pourquoi l'insistance de son empreinte, de son ombre portée ? Ironie, parodie, fugitive poussée de défiguration ? Je ne crois pas. La trace ou le tracé indiciel du sonnet dans le suite de *Non* bénéficie d'une requalification spécifique qui noue le résidu formel à une fonction de recadrage — de resserrement de la prose dans la prose en prose. Il n'est pas indifférent d'observer en effet que cette suite prolonge, certes de manière oblique et problématique, la suite textuelle qui la précède directement et qui s'intitule *La poésie n'est pas une solution*. Cinq fragments de prose, dont l'orientation autobiographique, ou pour être plus exact la visée autodocumentaire est sinon avouée du mois indiquée. Il y est par exemple question de la figure du père, instance jamais nettement dessinée, toujours fuyante parce que résolument insaisissable. La question de la filiation, du passage et de la transmission, est ici impliquée, mais comme une question : non pas un contenu de proposition, livré aux combinaisons thème-prédicat, mais une aire d'interrogativité étendue à d'autres expériences susceptibles d'être approchées comme un ensemble plus ou moins suivi et ordonné de traces et de preuves. Les textes du *Sonnet comme mystère formel* forment également de tels ensembles : ils n'ont pas vocation à organiser un système, un schéma de récurrence ou de répétition formelle. Tout au contraire, ils laissent circuler un peu d'air, une force impalpable de déplacement qui rend asymétriques les mots du poème tout en faisant chanceler le poème lui-même. Chaque séquence de la suite comporte une indication topographique initiale qui est soit reprise à la fin soit renouvelée, si bien que le texte apparaît comme l'extrait ou le condensé d'un carnet de route, d'un reportage réalisé selon un itinéraire ponctué de haltes, de bifurcations, de détours et de retours, autant de mouvements et d'immobilités, d'actes et d'événements que recueillent des notations sèches, dépouillées, entre lesquelles tombent des intervalles, des béances silencieuses, tout se passant comme si dans chacun de ces textes la consécution du discours — cet enchaînement qui est liaison — ne prenait pas, ne pouvait pas fonctionner. Ainsi, la quatrième séquence, que je cite intégralement :

> Paris-Villedieu.
> Nyons (fête foraine).
> Hôtel La Caravelle. Boissons fraîches. Téléviseur.
> Villedieu. Coopérative. Templiers.
> Villedieu-Aix. Restaurant. Peinture (huile).
> Aix-Forcalquier. Revue Européenne. Berlioz.
> Aix-La Ciotat.
> La Ciotat-Aix. Peinture. Machine à laver.
> Aix-La Ciotat. Pot-au-feu. Fèves. Greffe.

> Greffe, dessin.
> La Ciotat-Aéroport.
> Aéroport-Villedieu. Villedieu-Marseille. Ecole maternelle.
> Villedieu-Firmi-Decazeville. Pare-brise. Chat.
> Firmi-Tarnac (Hôtel).
> Tarnac-Paris. Neige. Huysmans.

« La littérature, écrit Jean-Marie Gleize, est une question d'intervalles[14] ». S'accuse ainsi cet écart qui rend les choses dissemblables, c'est-à-dire irréductibles aux artifices langagiers et rhétoriques (comparaisons, métaphores, symboles...) qui construisent, par voie de leurre, leur rapprochement nécessaire, révèlent la multiplicité des rapports ou correspondances qui les unissent, les rendant concordantes, jumelles, symétriques. Reste que l'écriture des textes de la suite du *Sonnet comme mystère formel* relève d'une pratique qui se veut journalière, banale, soustraite à l'emprise des effets poétiques ; elle se donne comme un aboutissement, consacrant du même coup l'avènement de la « poésie datée » — poésie prise dans l'objectivité du temps. Comme le dit Gleize :

> Il y a deux sortes de poésie. Celle qui est datée et celle qui ne l'est pas. La première datée est la seule vraiment possible (capable). L'autre non datée est comme ces surfaces polies, les choses de marbre[15].

L'écriture qui va dans et avec le temps est tournée vers l'objectif ; elle affronte ce qui advient, événement, accident, survenance des choses et des êtres. Cela n'existe que d'être construit, contre la langue, contre le poème, contre la forme, trois modes conjoints de la confiscation symbolique. Le projet du littéral conspire à déshabiller ce truchement, à mettre à nu la supercherie du formel, ou mystère formel comme raison algébrique du poème.

C'est pourquoi, sans doute, Jean-Marie Gleize convoque le modèle photographique, ménageant et dénouant en même temps l'ambiguïté d'un rapport entre le sonnet et « l'ambiance photographique ». Mais en vérité, ce modèle vient oblitérer le poème fixe comme lieu et opération de la construction poétique, et avènement de la poésie comme jeu de formes, ou jeu avec les formes. Familiarité aveugle, compagnonnage coutumier. Si chaque texte de la suite fait apparaître, en ses limites extérieures, marges et bordures, l'esquisse d'une clôture, comme le linéament qui l'enferme et l'achève, il y a par ailleurs, comme on l'a dit, un travail interne de la déliaison, de l'interruption et de la coupure, par quoi, précisément, échappant au cadre ou à l'intériorité de la *camera oscura*, ces textes

[14] « Comme un fils », *Non, op. cit.*, p. 25.
[15] *Ibid.*, p. 52.

deviennent photographiques. Ils le sont en tant que passages à l'acte : de l'image à l'acte. Ils bloquent ainsi toute tentative de refiguration, de recapitalisation du sens, à la faveur d'une pratique de l'inachevable, du hors-cadre ou de l'intervalle. C'est là, semble-t-il, ce que signifie pour Jean-Marie Gleize « l'ambiance photographique » — qui n'est pas, on l'aura noté, la photographie au sens strict. Il ne s'agit pas en effet d'offrir ou de décrire une image, selon le vieux rite transesthétique de la tranposition ; il importe bien plus d'exposer un processus et d'ouvrir un entre-deux. Comme le souligne Denis Roche,

> l'art photographique se joue tout entier, dans la plupart des cas et seulement dans la plupart des cas, mais c'est assez pour qu'on s'y tienne, dans « l'entre-deux » de l'acte photographique, entre-deux qui est compris entre les extrêmes précisément matériels de chaque photo qui se prend : l'appareil photo d'une part, c'est-à-dire l'ensemble fixe constitué par l'artiste et l'instrument de son art, et le « fond » de la photo, le décor ou le paysage qui fait son fond, autrement dit la limite (matérielle) que le photographe a choisie comme extrémité de sa photo. Voilà donc un espace de fiction qui sera toujours sous-entendu comme un temps plus ou moins étendu, posé, plus ou moins contracté, instantané[16].

Cet espace de fiction maintient ouvert l'écart de l'événement, l'aire disponible, promise à ce qui advient, à ce qui arrive — en tant que, justement, « le monde est tout ce qui arrive », tout ce qui se livre, mais non sans résistance ni geste de retrait, au langage et à la pensée. Cet intervalle est aussi le lieu du contact, de la jonction ou de la conjonction, par quoi, comme le dit Denis Roche, « ce point d'informe » est « au bord d'être formulable[17] ». Mais ce point n'est pas de l'ordre du visible, ne constitue pas une image et ne se met pas en forme à proprement parler. L'écrivain en quête du réel passe à travers le mystère de la forme — ou le mystère de pure forme. L'épreuve du formel n'a de pertinence et d'efficacité qu'à favoriser l'expérimentation des dispositifs : le sonnet apparaît bien, aux yeux de Jean-Marie Gleize, comme une trace qui bouge, une forme bougée, jamais congruente avec elle-même ou avec l'idée (idéalité)

[16] Denis Roche, « Les sorties du photographe. Robert Frank », *Dans la maison du sphinx*, Le Seuil, 1992, p. 182.

[17] « Comment parler du trajet virtuel où se ferait l'aller et retour entre oeuvre (projet esthétique) et signature ? Ce très petit — et peut-être assez lâche — espace où, effectivement, aurait lieu un "travail" ? Quelquefois, il m'arrive de pouvoir *presque* le sentir, de sembler l'avoir "à ma main" au moment de la prise de vue. D'avoir une conscience claire de ce point informe au bord d'être formulable », Denis Roche, « Denis Roche / Gilles Mora : entretien », *Les Cahiers de la Photographie*, n° 23 consacré à Denis Roche, A. C. C. P., 1989, p. 106.

qu'on s'en donne. De là, la citation de Roubaud, qui enveloppe nécessairement ce principe de variabilité constaté, qui dérobe la forme sonnet à toute fixité. Mais, dans le même temps, le mystère se déplace ; il n'affecte plus le domaine des formes, mais celui des choses et du rapport du langage au réel : il désigne l'inconnu de la forme, ou son envers, qui est l'informe et l'informulable. La dernière partie de *Néon*, de Jean-Marie Gleize est intitulée *Non* : elle fait manifestement écho au livre de 1999, et plus particulièrement à la suite *Le sonnet comme mystère formel*. Cet écho engage une réponse, mais une réponse sans solution, sans dénouement. Je cite, en guise de conclusion, un extrait de ce texte, qui rétablit le mystère en son lieu propre :

> Non, aucune de ces phrases n'est incompréhensible. Regarde l'épaisseur des murs et des mots, la couleur enfantine et folle des mots chantés dans le carré des fenêtres, regarde la distribution des feuilles, le théâtre des machines, le labyrinthe. Le mystère est ici, où nous touchons l'écorce, où nous marchons pieds nus, où nous jouons des dix doigts. Le mystère est simplement dans les veines.
> [...]
> Le mystère est celui de la forme des arbres, de la formation des talus, du logement vertical des abeilles, du mouvement andante des orties devant la porte et tout le poids du bâti, l'épaisseur de temps de pierres, cette obscurité d'orage et de siècles poussant serrée comme la fougère naine, comme les doigts joints des racines. Le mystère est le poids du temps en signes simples, en couloirs nus, en amas de branches et de fragments[18].

UNIVERSITÉ DE POITIERS

[18] Jean-Marie Gleize, *Néon, actes et légendes*, Le Seuil, 2004, p. 163.

POÈTES INVITÉS

Texte

Jacques Réda

Prêt à porter et sur mesures.

Suivant un processus d'imitation que l'on sait déterminant dans beaucoup de domaines, en particulier celui du langage et, là, tout spécialement la versification, je crois avoir écrit mes premiers sonnets à un âge encore assez tendre pour en avoir lu de Ronsard, du Bellay, Hérédia, Mallarmé, dans mon recueil de textes littéraires à l'usage des lycées et collèges. Mais j'imitais alors aussi d'autres formes fixes comme la ballade (Villon), le rondeau et, beaucoup plus tard, j'ai composé deux ou trois sextines. J'ai toutefois toujours échoué dans mes tentatives avec cette sous, ou plutôt, sur-espèce du rondeau qu'est le *rondeau parfait* dont Marot a laissé un merveilleux exemple. C'est quelque chose qu'il s'agit de danser et qui m'a fait mesurer l'étendue limitée de mes capacités chorégraphiques. Je suis donc passé peu à peu du mimétisme pur à un genre d'expérimentation qui n'a jamais perdu tous les traits de cette malléabilité première. Il y a en moi du perroquet. J'ai toujours eu envie de *faire comme* (comme Virgile *et* Notker le Bègue, Vigny *et* Baudelaire, Breton *et* Supervielle, Claudel *et* Toulet), sans me soucier des incompatibles, ce qui trahit une disposition impersonnelle dont même les grands poètes, tel Rimbaud, montrent la présence dans leur période préparatoire. On dit : ils se cherchaient. Mais que cherchents-ils au juste ? Ils cherchent la place qu'ils occuperont dans un programme établi d'entrée de jeu par la langue même, peut-être, et en tout cas si bien rempli avec le passage des ans, qu'un moment vient où l'on ne peut plus s'y insérer que par un coup de force. Certain manque de tempérament m'a conduit à une manière douce : j'ai tâtonné, et, puisque décidément je n'étais ni d'Aubigné ni Verlaine, ni Sully-Prudhomme ni Michaux ; puisque je me refusais d'autre part à n'être qu'une ouaille docile

de l'une ou l'autre paroisse, il me restait à imiter tout le monde comme j'avais commencé de m'y appliquer. M'y serais-je pris avec une méthode résolue, il me semble que j'aurais tiré quelque honneur de mon échec. Mais j'ai continué de flotter par les courants de mon pragmatisme et ne sais ce qu'il en est advenu.

Dans ce flottement je me suis cramponné de façon plus ou moins étroite aux formes, et d'abord aux flancs du robuste bateau de sauvetage que j'appelle le *système métrique* français. Il dispose lui-même d'embarcations subsidiaires, parmi lesquelles le sonnet s'est révélé, au fil des siècles, d'une exceptionnelle navigabilité : il est pour ainsi dire insubmersible.

J'ai donc écrit beaucoup de sonnets. À seize ans, j'en ai réuni une dizaine, un peu moins encombrés d'influences patentes que les précédents, sous le titre de *Sonnets inachevés*, parce que tous reproduisaient le modèle du premier qui m'avait refusé sa dernière rime. C'était donc des sonnets de treize vers un quart ou et demi. Et ainsi j'imitais encore, mais sans le savoir, non seulement une formule ancienne, mais ce procédé moderne qui consiste à employer librement des formes éprouvées, soit pour les adapter à des exigences lyriques inédites, soit pour le soumettre à des expériences diverses et « voir ce que ça donnera ».

Quant à moi, je n'avais fait que me simplifier la tâche et, d'un naturel timoré, j'en conçus une certaine honte. Aussi ai-je dans l'ensemble respecté la structure du sonnet traditionnel, sauf dans le cas où il en décida de lui-même, devinant que je n'en profiterais pas pour l'humilier ou le torturer.

L'histoire littéraire récente nous enseigne pourtant qu'il a bien opéré un *retour* dans l'affection des poètes qui l'avaient longtemps un peu négligé, faute de ne pas obtenir de lui les services qu'ils en pouvaient attendre, et le réduisant à un rôle accessoire dans leurs préoccupations. Si l'on prend l'exemple de la France, il faut bien reconnaître que le sonnet, en l'espace de trois quarts de siècle (mettons de 1550 à 1628) avait abattu un travail considérable. On comprend qu'il fût fatigué, las de tant de passions amoureuses et religieuses, désireux de se livrer enfin à des passe-temps frivoles, à des mondanités. On le voit reprendre du poil de la bête à la fin du XIX^e^ siècle, après les transfusions dont il a bénéficié de la part de Baudelaire et Nerval. Puis, au début du XX^e^, on croirait qu'il va de nouveau s'éclipser, horrifié par les beaux chambardements qui ont lieu alors dans la prosodie. Mais il va profiter de ce long intermède un peu vexant pour se préparer à de nouvelles tâches susceptibles de lui incomber. Il attend son heure : est-elle venue ? Y sommes-nous ? La réponse, n'en doutons pas, devra être cherchée dans les actes de ce colloque.

Pour moi, je suis tenté d'imaginer que les formes, qui dépendent des Nombres, se servent beaucoup plus de nous que nous ne les utilisons, et que d'ailleurs la multitude de poètes dénombrables dans une même littérature (bien sûr non limitée à tel ou tel de ses patois latins) peut se ramener aux heurs et malheurs d'un seul poète dont chacun, et en l'occurrence depuis Pétrarque, ne serait qu'un aspect fugitif actualisant bien ou mal un des possibles de toute l'entreprise. Je ne veux pas transformer en théorie *a posteriori* ce point de vue qui découle de ce que mon introduction a exposé. J'attribuerais aussi une part de la vitalité du sonnet à cette détermination par les Nombres. Je soupçonne en effet sa structure, au fond assez mystérieuse sous son apparente, arbitraire simplicité, de cacher un principe ésotérique ou mathématique très actif et qui, je l'avoue, m'échappe. Je me demande s'il n'est pas alors imprudent de traiter le sonnet avec trop de désinvolture, car jouer avec les Nombres peut n'être pas sans danger. Ne pas affronter le danger serait toutefois indigne du poète. Mais il y a danger et danger (je ne dis cela que pour avertir la jeunesse qui mérite toute notre sollicitude).

Quoi qu'il en soit, j'ai donc écrit une passable quantité de sonnets, mais moins à cause d'une ardeur révolutionnaire (faire sauter cette sous-préfecture) ou d'un goût de lutteur pour la contrainte, que pour de prosaïques raisons de commodité. Je m'en suis expliqué dans le préambule d'un texte où alternent des sonnets et des morceaux en prose, les premiers rédigés « sur le motif » au cours d'une randonnée dans la région d'Angleterre où vécut Wordsworth, lui-même auteur de sonnets censés combattre l'irruption, dans sa charmante campagne, du chemin de fer qui permet d'aller l'y honorer aujourd'hui[1]. C'est pourquoi j'ai appelé certains des miens des « sonnets de campagne », comme on dit une tenue ou une pharmacie de campagne, feld-apotheke. J'écrivis ceux-là dans un carnet chinois dont les pages m'offraient un nombre de lignes (une vingtaine) approprié.

Par la suite, je renouvelai cet exercice avec deux séries de *Sonnets dublinois* et une petite suite de *Six sonnets syriens*. Mais ce que laisse à peine entrevoir mon préambule est que la nature de mon support (donc ce carnet chinois à lignes) ne se contentait pas d'accepter passivement le dépôt que je lui confiais de mes sonnets : très vite, je soupçonnai qu'on les y avait en somme préparés, n'attendant de ma part que la tâche modeste d'échauffer une encre de toutes les manières sympathique. J'y devins en peu de temps assez habile pour m'y risquet sans filet, c'est-à-dire sur n'importe quel type de feuille, lignée ou non. Mais je me vante peut-être :

[1] *Le District des Lacs*, in *Le Sens de la marche* (Gallimard, 1990).

n'est ce pas lui qui, après notre randonnée, se montrait de plus en plus complaisant envers moi ? Il est vrai que de mon côté j'opérais avec une attention respectueuse : jamais je ne le brusquais, n'essayais d'obtenir une faveur qui pût lui paraître excessive ou désobligeante. Ce ne fut qu'après une longue et loyale familiarité que je le crus enclin à se plier à certaines de mes fantaisies. Il eut la délicatesse de ne pas me détromper, alors qu'il me manifestait ainsi spontanément sa pleine confiance, comme il arrive entre des amis qui ne se sentent plus tenus d'observer des règles protocolaires : il plaisantait, il s'amusait, et ce fut dans ces instants qu'il s'autorisa des délassements dont ne risquât pas de souffrir sa réserve naturelle. Le plus osé de ses tours fut de s'octroyer quelquefois quatre vers supplémentaires, qu'il eut la coquetterie de répartir selon un schéma très proche de son allure coutumière : deux strophes de cinq vers suivies de deux quatrains.

J'ai donc la conviction que les sonnets que j'écrivis préexistaient à leurs discrètes épiphanies. Mais pourquoi ne sont-ils pas plus dignes d'une franche admiration ? Eh bien il faut comprendre d'abord que le sonnet se prête là à un jeu où il tient compte des ressources du partenaire autant que des siennes. Or je n'irais pas jusqu'à dire qu'il est ruiné, mais j'ai toutes les raisons de supposer que, vivant désormais sur sa fortune, il veille à ne pas tout miser dans une partie qui, sans la compromettre même en cas de perte sévère, se solderait par un résultat nuisible à sa réputation. Il s'est en effet trop souvent laissé séduire par des joueurs qui ont introduit dans le jeu des habitudes qui sont plutôt celles du poker, des règles un peu trop élastiques pour sa mentalité. Il soupçonne qu'il ne réalisera plus de gros coups mémorables et, simplement pour le plaisir, ou pour achever de remplir le programme auquel j'ai fait tout à l'heure allusion, cherche, de table en table, à épuiser honorablement le nombre encore astronomique de donnes dont disposent ses combinaisons. Nos rencontres en ont fait sortir quelques-unes. Mais j'ai depuis quelque temps l'impression qu'il s'éloigne de moi. Je l'ai déçu peut-être, parce que je n'ai pas fait preuve d'une suffisante assiduité, me suis commis avec d'autres compagnies moins austères et ne l'ai pas assez enrichi ou instruit de ressources latentes de sa personne.

Car la fierté légitime qu'il tire de ses précédentes fréquentations l'a rendu exigeant et possessif. Or il est vrai que je ne recours intentionnellement et un peu cyniquement à lui que comme à un prestataire de services, lorsqu'il m'arrive d'avoir à m'acquitter moi-même d'une prestation. Je le traite alors avec tous les égards qu'il mérite, et sa conscience professionnelle, le souci de sa réputation le retiennent de me trahir dans ces circonstances où je parais décemment grâce à la tenue — cette fois de cérémonie sans faste — qu'il m'autorise à revêtir. Mais dans l'intimité tout se passe

de manière bien différente. Quand le signal « poème » s'allume simultanément dans un coin du plexus ou du cerveau, j'ignore le plus souvent quelle forme entend prendre ce poème, et je conçois qu'il soit humiliant pour le sonnet que je ne me fie pas d'emblée à lui. À ce stade encore nébuleux de son existence, le poème se réserve le choix et peut même tâtonner en prose. L'appel d'un rythme ou d'une rime le fera basculer ou non du côté des vers et, s'il s'y plaît, s'il y trouve la plus juste correspondance avec ce qu'il prémédite, se matérialiser dans un sonnet. Il faut le laisser faire : j'ai en effet raté beaucoup de poèmes et de sonnets réguliers pour avoir trop voulu imposer aux premiers la forme de l'autre, et ceux de mes sonnets irréguliers pour lesquels je garde une faiblesse ont toujours résulté d'une espèce de négociation entre un poème velléitaire et un vrai sonnet plus ou moins *reluctant* comme dit l'anglais. Nullement, donc, un de ces projet expérimentaux dont je ne songe pas à nier l'intérêt : il est proche, dans le domaine poétique, de celui du sophisme en philosophie, ce qui me semble flatteur, car il y a indiscutablement une grande poésie du sophisme.

Telles ont été mes relations avec le sonnet. À présent elles se relâchent, s'espacent, mais me laissent un bon souvenir. Je ne sais si nous sommes quittes. Je songe en tous cas à reprendre et pousser mes affaires avec le rondeau.

J. R.

On a eu l'attention de me demander quelques sonnets inédits. Mais j'en écrit de moins en moins depuis la constitution du recueil *L'Adoption du système métrique*, arrêtée en 2003, et il en contient un bon nombre. J'ai opéré un premier tri parmi ceux qui, jusqu'à présent, ont décliné mon offre de figurer dans un ensemble d'une certaine cohérence. Ils illustrent la plupart de mes irrégularités qui tiennent en général à la quantité du mètre et aux dispositions des rimes. Ceux que je crois réguliers ne le sont peut-être pas plus que les autres, qui souvent appartiennent à cette vague catégorie contemporaine : le sonnet désinvolte, ou arthritique, ou négligé. J'ignore si j'ai le droit de revendiquer cette innovation de concours Lépine : le sursonnet.

Jacques Réda

Quinze sonnets

LE JEU DE CUBES

I

Assez vite j'avais trouvé le secret du système
  Et je recomposais infatigablement
La cour de ferme, la montagne ou bien le régiment
  De cavalerie en campagne. Un autre thème
Favori : le chemin de fer. La machine fumant,
  On devait chaque fois distinguer à l'estime
Ses volutes semblables au panache maritime
  D'un paquebot. Parfois s'ébauchait un roman
Dont les personnages étaient les passants immobiles,
  Mais prêts à devenir actifs et volubiles,
De l'un des six tableaux où je reconnaissais comme en
  Rêve ma propre rue : or étais-je bien là,
Ou toujours sur un des côtés cachés du jeu de cubes
  Aussi désappointant qu'un lot de tombola ?

II

Donc je recommençais. Il fallait chaque image
Complète. Or, quand semblait achevé le tableau,
Souvent un pic neigeux, des rails ou le plumage
D'un coq étaient posés au-dessus d'un hublot,
Sur un casque. En voulant réparer le dommage,
Il m'arrivait de tout mêler — c'était troublant :
Sans doute existait-il une septième image
Qui me révèlerait le mystère. Mon plan
Etait simple : brasser les cubes sans relâche,
Et (j'ignorais l'ampleur géante de la tâche)
Tôt ou tard cette image apparaîtrait. Alors,
Je finis par user les six nettes figures
Au profit d'un désordre où les règles obscures
Du temps m'enfermeraient dans l'abîme d'un corps.

III

La septième figure était peut-être la muraille
Que je bâtissais quelquefois pour des soldats de plomb,
Ou la pyramide massive et d'apparence aztèque
Dont j'escaladais de deux doigts solennels les degrés.
La forteresse ne résistait pas à la mitraille,
Et que faire là-haut, sinon redescendre le long
Des cubes où se condensait une bibliothèque
De mes petits récits lacunaires, enchevêtrés ?
Mais les blocs du rempart pouvaient être faits d'une vague,
Et des meurtrières de ciel béantes l'entamaient ;
L'escalier s'appuyait sur un nuage, sur la lance
D'un cavalier enfoui dans rien, et le même silence
Régnait sur la mer, dans la gare, et pesait au sommet
Du temple dont l'idole était un canard qui divague.

Schéma des rimes : A-B-C-D, A-B-C-D, E-F-G, G-F-E

IV

C'était, solidifiés et taillés à la scie
Pour figurer parmi les choses sans secret,
Des éclats que la fièvre ou qu'un rêve associe,
Disperse, puis rameute encore ; où reparaît
Un motif obsédant jusqu'à l'idiotie :
Un casque, la loco, le coq, une forêt
Bouchant un coin de rue avec sa pharmacie.
Et sous l'image décollée on n'effleurait
Que du bois pâle et dur, une superficie
Immuable — l'épreuve un jour l'établirait :
On pouvait bien avec fureur ou minutie
Découper sans jamais vaincre son inertie
D'un de ces cubes clos sur soi comme un secret,
Puis — rien.

Sonnet écourté (ou inachevé), sur deux rimes.

V

Je m'efforçais aussi d'interpréter l'histoire
Qu'élaborait une série hasardeuse — jeudis
Où je dévorais vite en désordre les dix
Premières pages du *Mickey* rituel, exutoire
Aux rêves d'Amérique et jungles, paradis
Tour à tour loufoque et brutal. Et sur la trajectoire
De la vignette au cube, un sens aléatoire
Me conduisait trop tôt encore à des seuils interdits.
Range, me disait-on, lorsque mon territoire
M'échappait pour tomber aux mains d'invisibles bandits
Et que je me lassais de tout : du jeu de cubes,
Du journal, des soldats de plomb qui restaient avec eux
Par terre, emprisonnés dans un réseau visqueux
De pressentiments sans figure et de peurs insolubles.

VI

Cubes inconsistants dont ma vie est construite
Et que je crois pouvoir encore permuter,
Quelle image à la fin allez-vous présenter
Qui ne soit pas aussi fatale que fortuite ?
Quel étrange chaos, succédant à ma fuite
Vers la septième image, un moment arrêté,
M'y laisserait saisir en toute impunité,
Moi plus vif et rusé que la truite ?
Et qui déchiffrerait sans faute le rébus,
Sans chercher du renfort au fond de son gibus
Pour embellir l'énigme ou la rendre explicite ?
Prestidigitateurs, tout est faux : nul côté
Véridique à ce jeu sans loi ni réussite
Et que n'épuiserait même une éternité.

DEUX FRAGMENTS D'UN HOMMAGE À CLAUDE ROY

III

On aimait tant vous écouter célébrer les oiseaux
Qu'on en oubliait à quel point, année après année,
Vous leur ressembliez un peu plus. Comme si vos os
Avaient voulu perdre leur poids et devenir roseaux
Pour cueillir en passant la fauvette à peine étonnée,

Puis se faire si fin que tout un plumage — disons :
Une aile, transparente et légère, leur était née
Qui tenait votre corps, en dépit de ses trahisons,
Dans un juste équilibre auprès des amis, des maisons
De Paris, de l'herbe au Haut-Bout avant qu'on l'ait fanée,

Des lignes d'un poème infini. Mais vous envoler
(Car le céleste avait en vous un élève revêche) ? —
Non. Même quand vous écoutiez, la nuit, se moduler
Le sanglot doux comme un appel de chouette chevêche.

À celle qui m'a réveillé tout à l'heure, j'ai dit :
Merci de m'avoir apporté des nouvelles de Claude.
Son aile aura battu plus fort qu'il ne voulait. Il rôde
Un peu confus et souriant comme un cher étourdi.

Forme dite *sursonnet*.

IV

Celle qui vole et va dans l'ombre, poing de plume
Et griffes dans sa neige ébouriffée, on sent
Combien son innocence est avide de sang,
Quel phare sans pitié son gros œil rond allume.

On la clouait naguère aux portes en pensant
Intimider la mort muette et sans volume
Comme les goules du poème d'Ulalume,
Ou bien effaroucher un funeste passant.

J'ignore le chemin des âmes. Leur domaine
S'ouvre-t-il dans un bois où la face inhumaine
De l'oiseau de mauvais augure épie ? Il sait :

Et les unes seront à leur tour dévorées,
Telle autre, que son cri livide ravissait,
Il la guide à présent vers de claires orées[2].

Sonnet théoriquement régulier.

[2] *Nouvelle Revue française*, nº 545, juin 1998.

SONNET FONDU

(sur un portrait photographique de Blaise Cendrars fumant)

Ainsi qu'on voit après les chaleurs le bitume
Travaillé comme un front où l'âge et les soucis
Ont creusé des sillons aux rebords épaissis,
Où le rire a figé des vagues d'amertume,

L'orogenèse est close au visage qu'entament
Dans sa lave, jumeaux, les cratères de ces
Yeux empruntant leur profondeur aux cétacés
Et malins comme ceux d'un vieil hippopotame.

Quels mots oserait-on ajouter là-dessus ?
Les siens ont bourgeonné jusque dans les tissus,
Chaque ride a brodé sur le même grand thème

De la vie avalée à tire-larigot,
Et le pif à lui seul fait le journal intime
D'un prince obscur et d'un illustre mendigot.

Il est juste qu'enfin la face de cet homme
Imite la planète où flâne son fantôme.

L'âme brûle à travers les cendres du mégot.

ÉVENTAIL DE MONSIEUR MALLARMÉ

Vos doigts que le tabac jaunit
Laissaient échapper la fumée
De mainte chimère enflammée
Comme le phénix fait son nid.

Que s'ils eussent pu saisir — ni
Le hochet de la Renommée
Ni, d'une ire trop mal armée,
Un glaive — mais, de Cellini,

L'art immense en miniature,
C'eût été, je le conjecture,
D'un or touchant, jusqu'au détail

De sa demi-circonférence,
À la soyeuse transparence,
Un seul souffle fait éventail.

Février 2005
Sonnet intentionnel et relevant purement du pastiche.

SONNET EN QUEUE EN L'HONNEUR DE LA VACHE

La vache est une usine à transformer le vert
De l'herbe en la blancheur du lait. Quelle chimie
Étonnante. Elle doit à deux fois (ennemie
De la hâte) s'y prendre et, son œil vague ouvert

Sur la campagne floue (ou, lorsque vient l'hiver,
Devant un mur d'étable), elle semble, endormie,
Se désintéresser même de l'ophtalmie
Dont les mouches sans fin l'obsèdent. J'ai couvert

Pareillement de mots cette page laiteuse
Avant de préciser que le regard absent
De la vache surveille en fait le nourrissant

Effort intérieur et dont la fièvre aphteuse
Compromet quelquefois la merveille. Tant pis.
Je célèbre, d'un globe à l'autre et jusqu'aux pis

Ce don de l'ombre.

Mars 95

Je vais fourrer ma tête dans
  Le giron de l'espace
Et retenir le temps qui passe
  Entre mes dents
Jusqu'à ce que la corde casse.
  Des nuages ardents,
Sous les derniers rayons fondants
  De la lumière basse,
M'accompagnent de leur galop.
Je suis dans l'air, je suis dans l'eau,
  Dans les remous de l'orge,
Sur tous les sentiers imprudents
Que le nuit déjà prend à la gorge
  Entre ses dents.

Sonnet ferroviaire usant de la contre-rime
sur trois rythmes syllabiques (8-6-4-9).

SONNET COMPACTÉ

La terre aura fondu dans un milliard d'années.
Mon Dieu, qu'allons-nous faire avec nos revenus,
Nos maisons, les beaux jours que nous avons connus ?
On ne mangera plus d'escalopes panées
On n'inventera plus de sonnets biscornus,
On n'ira plus jouer à deux au lit tous nus.
Il aurait mieux valu que nous fussions mort-nées,
Créatures de peu dont il ne restera,
Dans le four du soleil, trace de nos cadastres
Ni de nos chants. À moins que vers d'autres désastres
Nous les ayons portés avec le choléra.

DEUXIÈME ÉLÉGIE DU VOYAGE

Moi, berger sans moutons, hors ceux de l'insomnie,
Transhumant j'installais ma crèche n'importe où
Sous une étoile ou deux, et souvent pas du tout
Avec le réconfort d'une ampoule jaunie.
Loin des rôdeurs que la fortune excommunie,
Des nantis soutenus par quelque manitou,
Je suivais les talus des routes en matou
Circonspect dans l'effort et dur dans l'avanie.
Car je repartirais le lendemain matin
Avec la clé des champs dans ma poche, certain
De trouver un bon lit, des servantes salaces
Dans une crique au bord d'une source à midi.
Les clairières des bois étaient mes vrais palaces,
Mes « suites », l'étendue où le vent qui bondit
Droit devant soi souvent vire, se contredit ;
Où le ciel toujours libre héberge deux rapaces,
Une alouette, un gros cumulus engourdi.
Par des canaux ombreux j'unissais deux espaces :
À chaque bout brillait, comme un miroir sans tain,
L'autre monde qu'ailleurs un sentier clandestin,
Un tunnel oublié mirent sans ironie
À ma portée — et je l'ai vu ; sans garde-fou,
Je suis resté longtemps immobile, debout
Sur les confins d'une nouvelle Abyssinie.
Ma route sans étoile était alors finie.
Je n'avais plus qu'à revenir sous le licou
Des jours à pension complète dont le coût
Inclut aussi les frais d'une douce agonie.

Double sonnet « en miroir ».
(In *L'Adoption du système métrique*, Gallimard, 2004).

SONNET DE POITIERS

Avant d'aller reprendre à Paris mes quartiers
Et puisque le système à mon gré se débloque,
En hommage amical aux membres du colloque
J'écrivis pour finir un sonnet de Poitiers.

Est-ce moi qui l'ai fait ? Je crois plus volontiers
Que le poète, habile ou naïf ventriloque,
N'est qu'un résonateur où depuis Archiloque
La voix d'un dieu varie avec ses héritiers.

Parfois elle s'élève et souvent balbutie :
Il faut que tout possible ait sa péripétie
Dans le cheminement patient que connaît

Chaque langue par bonds et comas. Toujours prête
À l'emploi, saluons la machine sonnet
Qui reste de la voix un fidèle interprète.

Septembre 2007

Jacques Darras

Pourquoi m'arrive-t-il d'écrire des sonnets ?

J'ai surtout connu le sonnet par sa tradition anglaise

Quiconque fréquente la littérature de langue anglaise comme je fais depuis plus de trente ans, sait que le sonnet y est une forme littéraire moderne majeure. L'Angleterre « importa » le sonnet d'Italie et de France, lors de sa tardive Renaissance, par le canal d'une pléiade d'auteurs dont le plus connu chez nous est William Shakespeare, mais les plus actifs eurent nom Henry Howard, Earl of Surrey, traducteur de Virgile en décasyllabe blanc — partant, fondateur du vers classique anglais —Thomas Wyatt, Sir Philip Sidney, Edmund Spenser, etc. Chaque génération suivante, classique comme romantique, eut recours au sonnet, de John Donne à John Milton, de Coleridge et Wordsworth à John Keats, de Dante Gabriel Rossetti à Gerard Manley Hopkins. Le succès du sonnet, au XX^e^ siècle, ne s'est pas démenti puisque tour à tour Dylan Thomas, Basil Bunting, et aujourd'hui Geoffrey Hill et Tony Harrison ont eu recours à lui. Observation amusante, il semble que le sonnet ne se soit adapté aux États-Unis que sur la côte est, en Nouvelle Angleterre plus particulièrement, où Robert Lowell et Elisabeth Bishop en particulier furent deux de ses plus fréquents pratiquants.

J'ai traduit à plusieurs reprises et de diverses façons les sonnets de Shakespeare.

Devenu provisoirement Calaisien en 1990 et dominant depuis ma fenêtre en permanence la Manche, brouillard, vent ou temps clair, je me suis rapproché géographiquement de l'île anglaise dont je percevais les falaises à portée de regard tout en suivant le ballet diurne et nocturne

des « ferries ». Désirant prolonger par les mots cette position privilégiée et m'approprier à ma façon la substance du plus anglais des poètes anglais, Shakespeare, je me suis engagé dans un commentaire rêveur de son théâtre. J'ai été rejoindre pour ainsi dire physiquement Lear sur la falaise de Douvres, Henry V à Azincourt et, suivant le rivage de la Mer du Nord, Hamlet à Elseneur. J'ai composé *William Shakespeare sur la falaise de Douvres* (Le Cri, Bruxelles, 1995, repris dans *l'Embouchure de la Maye dans les vagues de la Manche*, Le Cri, Bruxelles, 2000). Au milieu d'une séquence de poèmes-commentaires, j'y fis intervenir mes premières traductions libres de sonnets de Shakespeare, entreprises à raison de deux ou trois chaque matin, au hasard des pages que je feuilletais et selon l'inspiration. J'y trouvai du plaisir alors que longtemps les sonnets de Shakespeare m'étaient apparus comme un pur exercice de virtuosité. Mais la virtuosité poétique a ses charmes, dont on comprend vite les raisons. Trois ans plus tard, en 1998, ayant quitté Calais pour emménager dans un studio de la rue de Lille et ayant fait par ailleurs entre-temps l'acquisition d'un Polaroïd que j'utilisai pour les repérages de *Van Eyck et les rivières* (Le Cri 1996), je fus saisi d'une envie de « photographier » mes déplacements dans Paris avec les mots. Le sonnet fut ma caméra, mon Polaroïd, ma photo en vers instantané. Je composai près de 300 sonnets à une vitesse quasiment inouïe (neuf en une seule journée), y trouvant manière d'enivrement et d'ébriété qui, à un certain moment, eût pu conduire à une totale addiction. Je fis une sélection parmi eux pour en retenir 71, que je publiai aux jeunes éditions *Mihaly* de Michaël Dumont, sous le titre *Petite somme sonnante*. Je rangeai les autres dans une chemise mais la « démangeaison » du sonnet me poursuivit puisque j'organisai la même année, à l'Université de Picardie dans le cadre de mon centre de recherches intitulé PPACI (Poésies et Poétiques de l'anglais dans le contexte international) un colloque sur les « métamorphoses » du sonnet auquel je conviai Jacques Roubaud, Florence Delay, Claire Malroux, Marilyn Hacker etc. Nous traquâmes et éclairâmes ensemble, deux jours durant, les origines et la progression du sonnet à travers l'Europe, voyage qui donna lieu à publication dans le numéro double (52/53) de ma revue « in'hui » sous le titre *Les métamorphoses du sonnet*. Nous y évoquions Giacomo da Lentini, Pétrarque, Dante, Shakespeare, Jodelle, Desnos, Zanzotto, Hopkins et plusieurs autres. C'est votre invitation au Colloque de Poitiers qui m'a fait tirer de son placard la chemise pleine de sonnets rejetés et m'a permis de récupérer 15 d'entre eux, dont j'avais le sentiment qu'ils n'avaient pas trop mal vieilli.

Au terme de ce parcours le sonnet m'apparaît comme une forme moderne bien vivante

À bien des égards le sonnet est la forme poétique européenne la plus moderne. La plus récente, pour commencer. Celle dont l'évolution initiée, semble-t-il, en Sicile à la cour de l'Empereur Frédéric II vers les années 1250 a continué de se faire par transmission et transformation, depuis les cours sicilo-toscanes jusqu'à l'Angleterre de la reine Elizabeth à la fin du XVI^e^ siècle. Voyage de trois siècles, voyage assez lent pour une forme courte et rapide, tout bien considéré. Il n'est pas anodin que l'inventeur de la forme, désigné par Dante comme « il notaio », se perde dans l'anonymat d'une des cours les plus brillantes, les plus audacieuses et les plus multiculturelles de toute la chrétienté. Pour savoir qui fut Frédéric II, cet Empereur qui tenait tête aux Papes jusque dans l'excommunication — à la manière de Guillaume d'Aquitaine, le premier troubadour — il convient d'une part de lire le remarquable ouvrage de son biographe Kantorowicz mais aussi de voyager jusque dans les Pouilles, à Bari par exemple et d'y visiter l'étonnante construction de Castel del Monte toute en principes d'octogonalité. Frédéric, qui aimait s'entourer de poètes, de mathématiciens et d'astronomes, arabes et juifs, a conçu là une bâtisse abstraite dont la fonction n'est pas prioritairement d'abriter ses habitants. La figure numérique du 8 y triomphe à tous les étages, dans toutes les pièces pour faire de l'ouvrage entier, splendidement éclairé dans la nuit et visible de très loin, une devinette, une énigme chiffrée dans la pierre, à la solution de quoi l'imagination du visiteur travaille. J'y vois pour ma part une étonnante similitude avec la « sécheresse » abstraite du sonnet. Que, certes, ne hante pas la forme octogonale mais qui, dans sa disposition sur la page, a quelque chose d'une citadelle carrée, massive et imprenable par aucun assaut. Sauf de l'intelligence et de l'esprit. Autonomisation d'une « stanza » — c'est à dire d'une chambre littérale — le sonnet semble être l'individualisation de la forme même, le schème poétique qui plie à soi toutes les réalités. N'oublions pas non plus que c'est la forme qui se détache de la musique pour assumer sa propre sonorité. Sonnetto, petite sonnette, je ne conçois pas que le sonnet ne sonne pas, n'avertisse pas celui qui s'apprête à entrer dans sa « chambre d'écho ». Le sonnet réveille, tient en alerte, tend les ressorts de l'intelligence. C'est une création éminemment « diurne » bien propice à la « renaissance », dont nous devons être les héritiers — les mécaniciens vigilants chaque fois que le rythme poétique a tendance à ronronner.

J'écris les sonnets, de préférence, en utilisant l'alexandrin blanc

L'un des mystères de la métrique française et de son évolution demeure sa négligence du « vers blanc ». C'est à dire du vers régulier non rimé. J'ai consacré avec mon même centre de recherche amiénois, PPACI, un second colloque à ce sujet, réinvitant les mêmes auteurs ou à peu près à réfléchir avec moi à cette énigme (*Invisibilité du vers blanc*, in'hui n° 55, Le cri, Bruxelles 2000). Peu de choses claires seront sorties de notre réflexion. Me retrouver, comme je suis, à cheval sur deux langues, deux cultures, deux littératures, c'est à dire en position de « comparatiste », m'a nécessairement conduit à interroger la disparité entre nos deux traditions. Soit d'une part, un vers décasyllabique blanc dont Shakespeare fait l'outil majeur de son théâtre (pas ses sonnets), puis Milton le vers de sa grande somme épique *Paradis Perdu*, Wordsworth la mesure de ses déambulations au Pays de Galles ou dans les Lacs et aujourd'hui encore Derek Walcott la marque (irrégulière) de son *Omeros* ; de l'autre une longue tradition d'alexandrin rimé jusqu'aux brisures de la fin du XIX^e^ siècle sous l'assaut du verset whitmanien, cependant que l'étape du vers blanc ne semble jamais avoir été considérée. Qu'est-ce qui fait qu'on ne devrait ni pourrait composer en vers blanc en poésie française, me demandai-je ? Ce fut donc ma décision de composer mes sonnets dans cette allure, décision certes réfléchie mais aussi et surtout longuement mûrie par la pratique de la traduction. J'aime rappeler à cet effet l'incroyable aveuglement d'un Chateaubriand, pourtant connaisseur des deux traditions poétiques, dont la traduction du *Paradis Perdu* de John Milton, toujours en vigueur chez nous, fut non seulement réalisée en prose, choix légitime, mais inclut sans s'émouvoir la préface dans laquelle Milton dit expressément qu'il choisit le « vers blanc » par sentiment républicain, contre la rime jugée par lui trop monarchique, autrement dit trop proche de la mesure royale française. Ne fûmes-nous jamais assez républicains pour accorder notre pas à la « tourne » souple et enjambante du « vers blanc », lui préférant la pompe grandiloquente, l'étiquette répétitive de l'alexandrin rimé ? Je ne suis pas loin d'y voir un comportement politique qui mériterait plus ample étude. Je sais, on m'objectera le fameux « e » muet et ses exigences dont Yves Bonnefoy — mais pourquoi donc puisque sa poésie ne le respecte pas — fait encore ses délices. Incohérences de la métrique française contemporaine ! Mes sonnets se sont voulus quant à eux en alexandrins le plus souvent non rimés, par là-même inégaux, où l'effet de « sonnerie » est tout entier reversé à l'allitération. Un tel attelage ne sonne peut-être pas clairement à l'œil français encore trop ajointé aux attentes des butées finales mais une lecture orale, comme celle qu'on m'invita à donner à Poitiers, devrait installer sans ambage le sens de ma démarche. Non, de ma marche.

QUINZE SONNETS INÉDITS

1

Lié à la rivière je suis et je m'y baigne
Comme si j'avais en moi quelque chose d'un courant,
Courant d'air, courant d'eau, j'avance en m'écoulant,
Je me dissipe liquide, je me dilue lisant
Par transparence les choses les solides m'ennuient,
L'arrérage des charrues qui tranchent dans la matière
Je leur prends leur couteau que je jette la rivière
L'engloutit, nous fuyons vers des champs azurés,
Des vapeurs pluvieuses circulent comme des trains
Entre de rares arrêts cumulante la Nature
En quelques stations se concentre, se contient,
Moi mon lit nous passons sereinement aériens
À moins que d'un reflet nous soyons la voilure,
Platitude établie, profondeur illusoire.

2

Tu vas vers le Novion c'est une rivière, la Somme
La recevra d'ici quelques centaines de mètres,
L'heure de l'eau est toujours le présent, tu avances
Au futur, le passé tributaire te rappelle
Ta tribu, l'air est vif et le vent de la mer
Fait s'incliner les saules aux feuilles neuves tu t'approches
Du ruisseau qui coule sur du cresson la clarté
Du courant, la finesse de son sable bistre pâle
T'arrêtent, te plongent dans une pensivité
Égale, l'obstacle ton corps, l'écran ton corps se creusent
D'une fenêtre d'eau où debout tu te penches, te vois
Te regarder regardant, rivière tu deviens
De toi-même, retenue brève, politesse passante
Où s'agenouille une petite forme pliante, priante.

3

Pour l'équilibre des laisses que l'Escaut a laissées
Comme une marée haute sur la laisse de mes pages,
Et qui allant au large se prennent pour des rouleaux
À mesure que le bruit de l'océan les hale,
Et qui roulent à n'en plus finir de dérouler
Les pages de leur eau, les marais de leur sel,
Charriant la nuit terreuse du fond des marécages,
Remuant tourbe des mots aux racines du ciel
Flamand par l'héritage c'est-à-dire infini
De levure de nuages, de houblonnantes pluies,
J'ai par avion à Rome été chercher du bleu
D'immobile colombe volant dans un vitrail
Ailes aquilines figées sur l'assemblée aux âmes —
Mes mouettes homériques demeurent interloquées.

4

J'ai couru comme un fou après tous les poèmes
Qu'aux ombres de la pierre je pressentais dormir,
Sautant les haies des siècles, prenant l'élan du long
L'élongation milliaire n'avait plus pour mes pieds
D'avenue suffisante les cyprès en fuseaux
Poussant leurs cimetières aux verticales du ciel
Tombaient comme des Parques coupées par leur ciseau,
J'ai sauté à la corde dans le Colisée
Colosse dans mes sandales en cordes élastiques,
Pugilé du pancrace l'estomac mercenaire
Par mes rêves impayé, j'ai surfé sur le Tibre,
Planche à voile d'Énéide, à l'autel de la Paix
Perroquet de moi-même (D'Ara pacis) grimpé
Psittaciste romain marchant sur mon envers.

5

Je t'en veux Du Bellay d'avoir sacrifié Rome
À tes coteaux vignobles, à tes vins alcooleux,
D'Anjou les enjouements me paraissent bilieux
Comparés à la pierre, l'incomparable comme
Critère infranchissable des comparaisons,
Je veux bien que ton raide appétit des calcaires
Équarrisse à la scie à l'acier militaire
Te paraisse plus pur que la faune des frontons,
Ou que du Caravage tu méprises les mimiques,
Les couronnes florales, Narcisse sur ses poignets
Admirant son doublon dans l'écume d'un reflet,
Mais que du Palatin tu bas-latines, qu'inique
Du Vatican tu vaticines sans le Sixtin
Plafond m'atterre — ta terre Ange Vain nous fuyons.

6

Ce sont des exercices de virtuosité
Que nous offrent les peintres, Goya le bucolique
Suit des charettes de foin des voitures de blé
Rentrant front haut paille lissée sous des portiques
À des fermes rêveusement appuyées sur des pentes,
Loin des délices complexes des bosquets d'El Bosco
Où des démons ont fourche où des diables ventent
Leurs signatures bouclées comme d'insidieux mottos,
Et l'on passe en bâillant dans des prairies si pâles
La fenaison des chanvres, des herbes ou des lins
Nous endormirait presque, l'Espagne communale
S'effiloche en nuages futiles comme des refrains,
Mais tout à coup orage : une troupe mitraille
Des hommes à genoux — grain rouge Tres de Mayo.

7

Comment effacerais-je l'ordre du paysage ?
Je n'ai pas de myopie, les Musées quels qu'ils soient
M'envoient à la couleur Brueghel le Caravage
En dix jours j'ai été Romain puis Bruxellois
Sur les routes d'Europe partout les huiles coulent
Sèchent les acryliques plus vite que leur moteur
La main montée sur l'os flexible le cartilage
Du poignet caressant la toile d'un souffle de soies,
Martre des pins, sanglier la peinture est sauvage
Zeste des vieilles forêts térébinthe karélien
La sève mythologique la résine finnoise
Nous attachent les yeux aux surfaces les liens
Que la vitesse délie glissante autoroutière
Le temps nous les retend d'un réfrénant refrain.

8

Le matin à dix heures tu fabriques des sonnets
Tu es l'horloger suisse de tes propres rouages
Alpestre modérément tu montes aux pâturages
Où les vaches poétiques se ruminent en lait,
Herbeux rapeux onctueux gruyéreux à souhait
Seaux sonnant sous le jet qui jaillissant du pis
De meilleur beurre de temps à graisser nos tartines
Ailleurs ne donnerait mécanique tu écris,
Comme on trait au trépied de la ferme tête couchée
Par l'herbage cimes neigeuses fondantes sous ta main
En torrent animal descendant aux vallées
Par la suite ru de toi ta rumeur irruptrice
Se ruera aux oreilles rhinrhônantes, tu es Suisse
À jamais d'altitude éternelle veau valais.

9

Comment pouvez-vous faire neuf sonnets en un jour ?
Votre œil bleu m'interroge avec sévérité,
Me faisant le reproche d'être tel un charcutier
De la littérature qui roulerait des saucisses
Puis qui les suspendrait sur une corde tendue
En chapelet au plafond afin que leur sang sèche,
Qu'il caille qu'il coagule qu'il s'imprègne des fumées
Diffuses au charbon de bois toussant dans l'âtre.
Neuf sonnets en un jour, quand les chats les plus vieux,
Les plus recuits par l'âge peuvent espérer sept vies,
Qu'espérez-vous tirant sur le boyau du vers,
Quel catgut à retendre à coudre quelle chirurgie ?
Criminel poétique j'implore votre clémence —
Ramonant les vieilles formes tombent la suie le sens.

10

Elle arrive joues en feu par le soleil d'hiver
Déboutonne son cou que recouvre l'hermine
D'un seyant manteau noir couvrant sa robe glacée,
Noire de même, elle esquisse un sourire, elle s'assied
Et la conversation reprend que nous quittâmes
Hier, l'année dernière, il y a huit jours, Noël
Et l'An étant passés, c'est une entente tacite
Entre nous sur le temps qui nous fait embrasser
L'univers dans nos bras, nous sommes enlacés
Nous laçant l'un à l'autre par le lien de nos bouches
Cependant que nos mains courant plus bas délacent
Et ouvrent et fendent les chairs à leur intimité
Nous fiant derrière elles à nos mers immobiles
Où nos nacelles voyagent sans jamais progresser.

11

Je pensais ce matin à vous, à Saint-Omer,
Me demandant pourquoi, nonobstant Somme et Oise,
Je vous imaginais parfaite Audomaroise,
Moi vous déshabillant au seul bruit de la mer.
J'avais, souvenez-vous, dans la journée d'hier
Décrié la Joconde, Vénus botticellienne
Par moi dépréciée (trop pâlement patricienne)
M'était, vous avais-je dit, demeurée en travers
De la gorge, moi qui aime pourtant l'italien
Tant l'entendre détendre ses syllabes à leur lien,
Pourquoi donc tout à coup vous préférai-je flamande,
Ou vous imaginai-je au Musée Sandelin,
Peinte devant l'Aa par Pierre Paul ou Rubens,
Comme si la virginale en vous fût faite marchande ?

12

Vous vous déshabillâtes, vous y mîtes de la hâte,
Ah ! le circonflexant dépliant de vos reins,
J'avais de mon côté trop de braise à mes mains,
J'embrouillai le lacet de ma chaussure droite,
Nous nous glissâmes au lit nous et nos omoplates,
(Les vôtres pas si plates) et le bout de vos seins
Qu'effleurèrent mes paumes comme rameau de fusain
Chacune une fleur rose deux fois les fit Pilates,
Le plus comblé des hommes quand il est par un drap
À l'Empire attaché, qu'il ramène sur soi
Pour mieux se dévouer à laver telle bavure,
Lieutenant littéral de la littérature
Que l'on fait dans un lit sur le corps féminin,
Le vôtre en l'occurrence, j'y gagnai mon latin.

13

Si j'étais un poète je naîtrais à Nancy
Où il y eut l'Art Nouveau pour le moins dans les verres,
Les vases que les verreries de Lorraine faisaient verts
Ou bien rouges avec des renflements défleuris,
Je naîtrais dans la neige au milieu de l'hiver,
Je glisserais dans ma luge en guise de traîneau
La Moselle la Meuse j'y allongerais mon dos
Quand les feuilles d'été se couvriraient de fer
En fine limaille moulue j'oublierais l'industrie,
À grands ahans d'affûts les explosifs de guerre
Sauteraient une ultime fois par ma flamme impromptue,
Je courrais aux forêts, il y aurait des oiseaux
Tus d'émoi des cortèges de mythes comme d'aubes neuves
Émergeraient du sol pattes gallées groins en l'air.

14

Sonnet la nostalgie la cloche qui bougonne,
Pour qui sonne le glas no longer mourn for me,
À l'église des strophes assemblés en prière
Nous battons la mesure maintenant l'harmonie
Des vitraux et des murs, le cadavre bourgeonne
Toujours printanièrement, que Shakespeare il se nomme
Ou Ronsard le myrteux, assoner son repos
Des éclats de la fonte qui consonne aux mots
Est dans l'ordre des fonderies et des matrices humaines,
La forme nous survit les cercueils se contiennent
Contenant contenus nous dedans et tout nus
Nos draps ne tenant pas plus longtemps que la laine
Qui tissés les a, les ans les années s'égrènent
Et puis nous finissons muets grains de buis.

15

La nuit en songe je m'ensonne et mon sonnet
Revêt des formes de femmes qui à une femme le font
Ressembler tant que, quand l'aube revient, je m'en vais
À ma table donner forme à la femme dont j'ai
En songe mensongé, le jour m'emporte et mes vers
Résonnent sous mes doigts d'amour recourbés pleuvant
Sur un clavier qui chansonne et le corps rêvé
Prend sa forme, tend ses formes, le sonnet me rend son,
Et le son me raçonne me voici pieds liés
Poings soumis à la femme à la forme hameçonne
Elle poisson de mes songes dans mes sons nage et sonnent
Ses écailles et sa forme glisse devant mes yeux
Qui m'endorment s'endormant et le jeu recommence
Je m'endors je m'ensonge et mon sonnet s'endanse.

Jacques Roubaud & Dominique Buisset

Quatorzine luberonne à quatre mains

Nous présentons ici un travail commun d'écriture auquel nous nous sommes livrés, en 2006, par courrier électronique, à l'occasion du Printemps des Poètes en Luberon. *Nous avons plaisir à le dédier à M^me^ Régine Bidault, ainsi qu'à toute l'équipe des* Nouvelles Hybrides, *— sans oublier le maître de maison qui prépare si artistement le gigot d'agneau. On trouvera sur le site de* Formules *(www.formules.net) les courriels échangés entre nous au fil du travail — du moins ce qu'il en reste après quelques pertes dues à divers accidents informatiques. Il manque également la retranscription d'une ou deux conversations téléphoniques, dont nous n'avons aucun souvenir.*

I

Quel printemps attardé nous ramène en Provence ?
Quel contrepoint de voix, modeste ou magistral,
Saura faire fleurir quelle réminiscence
Et quels mots étrangers au souffle du mistral ?
Peut-être qu'il serait plus sage de se taire
Enfin, pour s'en remettre à la méditation,
Au silence… lui seul pénètre le mystère,
Au fond, qui lie le verbe à la nomination.
Mais il est juste, aussi, le vieux blâme encouru
Par celui qui dit non, renonçant au langage,
Au monde mis en forme et s'en veut disparu
Trop tôt. Et c'est pourquoi, ici, notre partage
Est d'offrir à bon entendeur, oh, deux fois rien :
Au pays de Pétrarque, un sonnet shakespearien.

II

Le sonnet pétrarquiste est beaucoup plus ancien
Que celui de Shakspeare et sa forme est plus dense.
Quant au dispositif, ici, qui sert de lien
De strophe à strophe, il peut sembler original,
Moderne, post-moderne même mais son âge
Est encore plus grand. Les bords de la Durance
Les vignes, les châteaux proches ont entendu
Jongleur après jongleur chanter amont, aval,
Un chant d'Arnaut Daniel, un mystérieux hommage
À sa dame. Ce n'était pas chose ordinaire
Que ce poème. Dante quand il l'a connu,
L'admirant, l'imita, confessant sa passion.
Pour sa Dame de Pierre : enfer d'une illusion !
La sextine, Buisset ! et nous, qu'allons-nous faire ?

III

Un poème, Roubaud, on n'en demande guère
Plus… et, sans oublier ce qui nous appartient,
Si tu veux, éludons un peu la tentation
De laisser trop parler des vers l'antique science.
La forme est notre objet, mais pas la narration
De son histoire, ici, ni le mien ni le tien.
Demandons-nous plutôt pourquoi nous avons cru

Bon de parler en mètre, et si c'est capital,
   Dans un monde marchand, quel profit on espère
En alignant des mots, en comptant — avec rage,
Parfois — de simplettes syllabes… Ça engage
À quoi ? Est-ce, à bon compte, un masque d'innocence ?
   Ou le poème est-il comme un rite lustral,
Et la forme donnée le mime d'un salut ?

IV

   Les poètes, Buisset, ont bien des fois connu
Des critiques blâmant, avec un ton sévère,
Leur peu de sérieux. Leur critère est moral
Ou politique mais, pour ma part je m'abstien
   Drai de plaider, d'argumenter notre innocence.
Nous n'avons pas besoin de justification
Pour faire ce qu'il faut. Ce ne serait pas sage.
La forme, dites-vous ; selon toute apparence
   Vous vous impatientez, un effet de votre âge
Très inférieur au mien. Mais notre mission
Auto-imposée, avant de mettre en lumière
L'essence du sujet, est de trouver moyen
   De parcourir dix fois, d'un même pas égal,
Quatorze alexandrins (douze pieds, nul exclu).

V

   Je suis jeune, il est vrai, mais pas dans l'absolu.
Quand je sens, dans mon dos, tout le temps révolu,
Et devant moi si peu, que je remplis si mal,
Je n'ai pas de regret, dans l'âme, pour hier,
   Je plains le lendemain, pauvre dialecticien
À grand ahan pesant l'infinitésimal,
Et la fuite incessante où l'instant s'exaspère.
Je n'ai pas la vertu du noble stoïcien
   Qui sait, à tout sujet, masquer l'irritation,
Contenir le propos, réprimer l'impatience :
S'il n'est sage, du moins il en donne l'image…
Moi, pris entre la hâte et la contemplation
   Des choses retournant à la pulvérulence,
Je n'ai tout simplement pas le temps d'être sage.

VI

Les jours brillants sont précédés par les orages
De la jeunesse, non ? c'est Isidore Du
Casse qui nous le dit, et vous avez la chance
Enviable vraiment de n'avoir rien perdu
De votre fougue polémique, condition
Favorable à la ' *tenso* ', l'échange verbal
Cultivé par les Troubadours de tous les âges.
En marge de nos strophes divers mels passèrent
Entre nous : désaccords sur la rime. Je lance
Alors ces vers ' oraux ' ; pour vous choquer. Combien
Faut-il compter ceci : vers le golfe du Lion
De grosses bouées de nuages voués à arroser un val
Verrons-nous, préparant le tonnerre aérien
Venir, dans le ciel du Pertuis, couvrant la terre ?

VII

Nous voici en voltige au-delà de la sphère
Du fixe, ignorant le ramage et le plumage,
Et s'ils sont incisifs... tant mieux : on n'en sait rien !
C'est un saut périlleux par-dessus l'inconnu,
Et il faut essayer de retomber sans mal
Sur ses pieds, mais voilà : sans avoir connaissance
De ce qui doit s'écrire avant, de l'inflexion
Déjà reçue pourtant : le sens est advenu,
Puisqu'enfin le montage mathématicien
Qui règle ici des rimes la permutation,
Remplissant son office et donnant la cadence,
N'aura laissé pour le lecteur rien d'anormal…
Le sept avant le six, bien sûr, ça peut se faire,
Mais, gueule ou bec, où donc finira le fromage ?

VIII

Le point médian franchi prenons une autre page
Pour continuer ce poème dont la forme génér
Ique s'appelle quenine. Ce mot n'est guère
Dans les livres de poétique en usage :
Raymond Queneau l'inventa. Il y faut pas mal
D'efforts obstinés, têtus, pour mener à bien

La variante ‘ quatorzine ’ . Aucune transe
N’aide. Rien ne sert d’écouter la nuit, ému,
   Le chant du rossignol qui (nous vous le confions
Sous le sceau du secret) est si monumental
Si riche en décibels que, de ce musicien
Les grands arias répétitifs pleins d’éloquence
   Finissent par casser nos oreilles. Le but
Cherché demande plutôt de l’obstination.

IX

   Il n’a pas mérité pareille exécration
Le chant du rossignol. La malheureuse image
De fadeur langoureuse qu’il est devenu
Au fil usé du temps offusque et oblitère
   Un mythe très ancien, de force et de violence
Où la transformation détient le magistère :
Hirondelle ou rossignol, le chant musicien
Vient, par surcroît, prendre la place du langage
   Aboli. Ce n’est là rien de sentimental
Ni de romantique, rien qu’un viol bien brutal.
Mais la métaphore emplit la modulation,
Et le poème, loin d’être nécromancien,
   Met en ordre et en forme le dit et le tu,
En métamorphosant ce qu’il tient à distance.

X

   L’échange contrasté commande la cadence
La couleur, le tempo de la composition
On anticipe aussi, le poème conclu,
L’allure de Pertuis, terme de son voyage.
   Ce sera le printemps, un écho virgilien
(Quelque églogue, disons) convoquant un pré dru
(*Claudite jam rivos*) et de miel un rayon
Je ne sais trop pourquoi vient chauffer ma paupière.
   Ah ! que l’air y soit doux ! Dans Paris hivernal
Le matin pluvieux encore nous offense
Aujourd’hui. L’espoir d’un soleil méridional
Se parfumant de fleurs et de brise légère
   Stimule mon esprit, guide mes griffonnages
Je serais moins pressé de partir pour Amiens.

XI

Il suffit donc ainsi d'un souffle zéphyrien,
Rêvé, pour qu'aussitôt, repenti, l'on encense,
Poète, un beau lyrisme qui parfois t'enrage ?
Mais que ce ne soit pas matière à discussion,
La chicane et l'humeur ne nous conviennent guère :
Au long de ce poème on s'en est aperçu.
Je partage le goût du printemps provençal,
Même si la Picardie fut au Moyen-Âge
Une interlocutrice élue pour la Provence :
Quand, avant que ne les dépasse le francien,
Le picard pouvait se prétendre commensal
Du provençal et goûter le bon *trobar clus* :
Au troubadour pouvait répondre le trouvère,
Sans qu'il faille, entre eux deux, chercher la décision.

XII

Des vers alexandrins la changeante scansion
(Compter ses douze pieds, diktat draconien)
Selon que l'on choisit telle ou telle atmosphère
Métrique, et tel modèle, a pris une importance
Peu prévisible dans ces vers. Inattendu
Fut le différend entre nous sur l'ajustage
En fin de vers (les rimes) : accepter (oral
Accord) votre couple ' cru/salut ' que, grognon,
Je refusais comme non classique ? ce lien,
Corneille, Hugo, Musset, Lamartine, Voltaire
Et Racine en auraient condamné l'insolence.
Après quelques ' mels ' vifs, il fut enfin conclu
De laisser à chacun sa liberté : très sage
Pas vrai ? notre poème est expérimental.

XIII

Comme un tableau le poème est objet mental.
Il ne peut exister sans la régulation,
Mais l'effusion du sens y excède montage
Et mesure. On est résolument métricien,
Mais on y laisse sourdre, aussi, l'inadvenu.
Ou, sinon, à quoi bon lancer quoi sur son erre ?

S'il ne présente pas l'étrange dissemblance
À soi-même de soi qui fait soudain qu'on pense,
   Un poème, manqué, n'est qu'une fondrière…
Attentif, au contraire, à tout l'inattendu
Surgi dans le détour du geste technicien,
Il grave de l'irréversible dans la page,
   Il joue avec les feux de la contradiction,
Brut et brillant, taillé d'éclats, comme un cristal.

XIV

   Le moment est venu. Déjà l'instant fatal
De nous quitter s'approche : un poing intercostal,
Mon cœur, diastolant/systolant un million
De fois par minute, semble-t-il, fait pression
   Dans ma vieille poitrine (sa débile cage
De poète retraité). Je suis presque en nage,
Fébrile, car je me rends compte que j'en viens
Inexorablement à un ' *vers de dreyt nien* ',
   Une strophe dernière ' de pur néant ' nu
De notre ancêtre Guillaume IX. Est-ce dû
À la règle qui veut que les rimes par paires
(On dit ' plates ') se suivent aux sections dernières
   De cette forme ? Pied mis sur pied je m'avance
Et d'un ultime vers vous fais ma révérence.

Robert Marteau

Source et fortune du sonnet.

Depuis le temps où les pâtres d'Italie, enfants analphabètes, jouaient à s'échanger des jeux de mots et d'amour, objets d'inanité sonore, le sonnet saisi en sa vive improvisation allait passer entre les mains savantes des lettrés et connaître en Occident le succès que dut avoir ailleurs le haïkaï. Il était à l'origine beaucoup plus bref qu'il ne l'est en sa forme littéraire, car il n'était d'abord jamais écrit, mais soudainement composé, écho répondant à celui qui l'avait provoqué. Rimes, assonances, chocs, contre-chocs de consonnes, musiques de voyelles, tout était mis en œuvre pour que ça sonne, comme on l'entend aussi bien dans la poésie scaldique du Nord, constatant par la même occasion que les langues primitives non écrites, ou tardivement, s'enjouaient à se jouer des sonorités, des effets, claquements, heurts, éclats, le sens chez les plus doués — pâtres ou scaldes — prenant source dans le son, s'y vivifiant par maint tour de passe-passe, inventions, trouvailles et trouveries, métamorphoses, ruptures, artifices pour déjouer l'attendu, tenir en éveil, alerter l'esprit, saler l'amour, ou bientôt le laurer comme Pétrarque au mont Ventoux, et en faire par un jeu savant un bijou précieux, même un complexe coffret à musique, belle ouvrage en laquelle s'illustreront Luis de Góngora y Argote, William Shakespeare, une multitude de poètes baroques, édifice sans fin qu'ornera encore Gérard de Nerval avec le *Desdichado*, puis son héritier en hermétisme, Arthur Rimbaud, compositeur des *Voyelles*, bien entendu sans oublier l'orfèvre que voulut être Stéphane Mallarmé.

Je me suis depuis longtemps interrogé, et toujours m'interroge, sur la fortune du sonnet, me demandant encore aujourd'hui s'il ne concrétisait pas l'espace maximum et la quantité maximale où pouvait sans absence

se concentrer l'attention. Je me surprends, écrivant cela, à penser que les brefs poèmes d'Emily Dickinson tiendraient leur origine du même constat, eux-mêmes étant des sonnets particulièrement concentrés. C'est peut-être en obéissant à cette observation que peu à peu, soumis à la flexion de la phrase, je me suis mis à recueillir au cours de mes marches, écrivant ainsi avec les pieds, comptant ce qui m'était conté, l'impromptu événement ; indifférent à toute hiérarchie, vérifiant de la sorte qu'il n'était rien qui fût insignifiant, l'infinité des signes jamais n'épuisant, ou ne comblant, ou n'expliquant le possible. Je constatais en même temps que le sonnet était d'abord une grille vide de 168 (12 × 14) cases qu'il s'agissait de remplir, mais de telle manière que l'artifice menât au *naturel*, employant ce vocable dans le sens tauromachique, art dans lequel le *pase natural*, c'est-à-dire la naturelle, est la passe la plus belle, mais la plus difficile à réaliser et à tenir à cause de sa simplicité même, passe que le torero droitier réalise avec le poignet et la main gauches, passe qui est tout sauf spectaculaire, mais d'où émane, quand elle est réussie, soit insensiblement reconduite en sa lenteur, cette musique inaccessible que faute de mieux nous nommons le silence — silence habité s'il en est, comme sont habitées les deux *Solitudes* de Góngora. Me vient à l'esprit que les dizains de la *Délie* sont eux aussi des sonnets réduits à dessein pour que la mémoire s'exerce mieux, l'attention ayant pu être mieux soutenue. Me vient encore à l'esprit qu'un danger qui se présente réside en ce que le sonnet sonne trop. Ce serait le cas chez José Maria de Hérédia ; mais non pas dans celui, fameux, que Jodelle a consacré à Diane chasseresse et qui pourtant est éminemment sonore : quelque chose comme une fanfare de cors de chasse dans les baliveaux par un soir de février. Je n'en dirai pas plus, parce que je boucle ainsi la boucle, retrouvant par ce détour le petit écolier qui suivait à pied, avec son frère et un camarade, dans la forêt nue et mauve, la chasse à courre, si jamais le sort avait voulu qu'elle déroulât ses fastes en ce jour de congé qu'était alors le jeudi.

Robert Marteau

Six sonnets de saison

Paix au pays ! est un message du coucou
Et de la mésange. Il s'adresse aux habitants
Qui ont de leurs mains façonné le paysage,
Avec le temps, et au rythme des animaux
Domestiques. Malgré les à-coups tout essaie
De continuer, et les arbres croissent en
Sagesse, toujours verticalement ; et l'herbe
Accueille la rosée à l'heure où les étoiles
Se retirent. Nous voyons que la digitale
S'étiole et que la mauve au contraire a mis
Dans le pré la teinture empruntée à l'aurore
Quand le jour qui vient va être beau. Au soleil,
À l'ombre, à la nuit chacun s'est habitué
Comme à l'étrangeté vacante de la vache.

(Lundi 20 août 2001)

Faire face à la contamination : tel est
Notre ultime devoir, mais l'avilissement
Des esprits est tel qu'aucun remède n'est sûr.
Tous les poètes ont trahi muse et mémoire
Pour tenter de tirer profit du monde, mais
Quelques-uns, valets plus que d'autres, davantage
Ont trahi l'esprit, puis ont renié le Verbe
Même dont ils étaient animés. Quand le diable
S'en mêle il faut avoir recours aux exorcismes ;
Aux simples, pour se guérir de la maladie ;
Au millepertuis, à la véronique pour
Se fortifier. Il faut se nourrir du pain ;
Sur les montagnes monter pour boire à la source ;
Contempler la fleur avant de songer au fruit.

(Lundi 20 août 2001)

Le chardonneret au sommet de l'arbre compte
Les points de feu que la rosée au bout de l'herbe
Multiplie. Ainsi voit-on comment à la fois
Le monde se crée et se propage, sonore
En même temps que volatil, et suspendu
Malgré la masse qui le tire vers la chute.
Aussi ne soyons pas autrement étonnés
De rencontrer dans un des états de la fable
Avant les dieux les oiseaux messagers directs
Du Père qui a mis par le Souffle le monde
Au monde. L'évolution ne les rattache-
T-elle pas par ses deux extrémités aux anges,
Matière aujourd'hui trop subtile pour nos sens
Mais que l'entendement avait pourtant perçue ?

(Mardi 21 août 2001)

Tissu indétissable où nous sommes tissés !
Tires-en un fil et tu vois l'ajour. Les anges
Moins visibles qu'aucune étoile ont des témoins
Dans les testaments et dans les livres majeurs.
Seraient-ils donc passés nous laissant sur la rive
Parmi nos ennemis jurés, qui veulent notre
Mort pour se consoler ? C'est à se demander,
Entendant et voyant ce qu'on voit et entend.
Dérangez vos sens dit l'un, abêtissez-vous,
Propose l'autre. À quel saint se vouer ? devient
Bel et bien la question que chacun se pose.
Il est un chemin pourtant et qui est ouvert
À tous et qui n'est pas même caché : chemin
Qui mène au château et qui conduit à la source.

(Mardi 21 août 2001)

La flaque dans la nuit, œil noir où les étoiles
Viennent s'accueillir ainsi que la lune en arc
À l'ouest, parenthèse ouverte où nous sommes, nous
Et notre monde, introduits. Silence ! Un chevreuil
Beau comme une divinité surprise lève
Le mufle et s'enlève après entre les brindilles
Comme si c'était pour lui le premier moment
De la Création, d'ailleurs toujours en cours,
Comme le prouvent les nuages suspendus
N'importe comment et un peu partout, tentures
De théâtre qui sont pour servir de décor
À une action qui n'est pas encore en train ;
Et maintenant tout au fond on l'entend qui rauque,
Certain d'être seul et unique sur la terre.

(Mardi 21 août 2001)

La lutte pour la vie impitoyablement
À toute heure : j'entends le loir s'égosiller
Pendant que le saigne et l'égorge la belette
Qui a bondi dans la nuit sans aucune étoile
Ni planète ni lune au-dessus dans le noir
Du grenier. C'en est fini du mangeur de prunes
Dont la chair très certainement est succulente,
Dont le sang est un fortifiant de première
Qualité. Elle non plus la belette n'est
Pas à l'abri de tout danger. Les noctambules,
Les nyctalopes d'un coup d crocs ou de griffes
Pourront tout aussi bien lui faire son affaire
Et c'est pourquoi celui qui s'est d'abord dressé
A, vertical, au ciel, adressé sa prière.

(Jeudi 23 août 2001)

AUTOUR DU SONNET

Texte

Pascal Durand

Avatars de la forme sonnet au XIXe siècle

À l'occasion d'un travail sur les *Poètes de la Modernité*, Jean-Pierre Bertrand et moi-même, relisant l'ensemble des grands recueils du XIXe siècle, de Lamartine à Apollinaire, avons inévitablement fait l'observation que la forme sonnet varie d'intensité au cours du siècle[1]. Par intensité, convenons d'entendre au moins trois choses : la fréquence de la forme, d'abord, qui est très changeante d'une école à l'autre aussi bien que d'un poète à l'autre au sein d'une école, voire d'un recueil à l'autre pour un même poète ; la fécondité symbolique des traitements dont elle fait l'objet, ensuite, lesquels oscillent entre simple usage instrumental de la forme et parti poétique tiré de ses contraintes et de sa plasticité spécifiques ; le degré d'adhésion ou de mise à distance avec lequel les poètes modernes l'endossent, enfin, faisant alterner des uns aux autres un crédit spontanément accordé aux vertus poétiques de la forme sonnet et une mise en procès de l'éloquence dont elle serait porteuse.

Cette variabilité n'est pas spécifique, certes, au long XIXe siècle : les historiens du sonnet ont souligné ainsi que la forme a connu une éclipse à la fin de l'âge classique et donc, de part et d'autre, deux phases de grand rendement poétique[2]. À quoi bon cependant parler d'histoire lorsqu'on a

[1] Voir Jean-Pierre Bertrand et Pascal Durand, *La Modernité romantique. De Lamartine à Nerval* (Paris/Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2006) et *Les Poètes de la modernité. De Baudelaire à Apollinaire* (Paris, Seuil, coll. « Points Lettres », 2006).

[2] Voir, pour la période pré-classique, l'anthologie de Jacques Roubaud, *Soleil du soleil. Anthologie du sonnet français de Marot à Malherbe* (1990), Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1999, ainsi que ses précieuses remarques en introduction sur le « mystère formel » du sonnet : « Le sonnet est presque toujours représenté comme une forme fixe, étroitement contrainte. Cela est vrai à tout moment de son histoire et de ses migrations. Ce caractère est tantôt mis à son crédit, fait partie de son prestige, tantôt au contraire lui est reproché, le discrédite. » Et pourtant, ajoute-t-il, « la constance formelle du sonnet semble impossible à discerner à un examen superficiel. » (p. 10).

affaire à une forme dite « fixe » ? Sa fixité ne la soustrait-elle pas à l'histoire des formes avec laquelle se confond l'évolution de l'écriture poétique ? Je ne le crois pas et je soutiendrais même exactement le contraire. Non seulement les formes ont une histoire comme aussi les définitions de la poésie, mais encore la fixité qu'on reconnaît à certaines de ces formes ne garantit en rien leur stabilité. Ce sont peut-être d'ailleurs les formes dites « fixes » qui rendent le plus fortement sensible l'historicité de la poésie, dans sa pratique comme dans ses représentations. Quoi de commun entre un sonnet de Jean de Sponde et un sonnet de Tristan Corbière ou de Charles Cros ? On objectera que ce qui varie, de l'un à l'autre et d'une époque à l'autre, c'est l'écriture et non la forme elle-même qui toujours reste identique à soi, quelque « risquées » que soient les expérimentations auxquelles on la soumet. Mais à mieux y regarder ce qui change, si ce n'est pas la forme à vrai dire (quoiqu'elle soit sujette à bien des métamorphoses), c'est le rapport à la forme et, plus fondamentalement, à l'instance du formel. Les genres, les formes littéraires ne sont pas seulement des codes, des marques et des masques du collectif : ce sont des institutions à l'intérieur de l'institution de la littérature, et à travers le traitement dont ces genres ou ces formes font l'objet c'est aussi bien l'institution même de la littérature qui se trouve visée, pour être confortée, redéfinie ou transgressée. Dans cet esprit, ce n'est un fait de hasard, me semble-t-il, si le « Sonnet » — que Gautier, Baudelaire et Banville, parmi d'autres, écriront avec la majuscule — a été au XIX^e^ siècle le vecteur et l'objet privilégiés de ces refontes du rapport à l'institution formelle, cible autant qu'instrument, cadre prosodique de l'expression autant qu'objet de l'expression.

C'est la succession de ces refontes que je me propose de prendre ici rapidement en considération, en commençant par où le siècle commence et accède à une première « modernité », c'est-à-dire par l'offensive romantique contre les citadelles de la poétique classique[3].

Les historiens de la littérature disent avec trop de hâte que le sonnet revient sur la scène poétique avec le romantisme. Une vision plus rapprochée du phénomène « romantisme » montre qu'en réalité le sonnet s'y trouve à la fois éclipsé et remis à l'ordre du jour, selon que l'on se porte au cœur du mouvement ou à ses marges. Lamartine, Hugo, Vigny, les trois piliers du premier romantisme, ne pratiquent pas le sonnet, sinon et encore à peu d'occasions dans les marges non publiées de leur œuvre (c'est le cas des sonnets à Judith Gautier composés par Hugo ou des quelques sonnets de circonstance qu'on a conservés de Vigny). C'est que,

[3] Une version abrégée du présent article a été publiée dans *Le Sonnet au risque du sonnet* (B. Degott et P. Garrigues, dir.), Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2006, p. 170-183.

dira-t-on, leur tempérament lyrique n'en eût pas accepté les contraintes. L'explication est pour le moins courte et s'effondre d'elle-même dans le cas d'un Vigny, à la recherche d'une « science » de la poésie et adepte déclaré d'un calcul minutieux de l'expression. C'est bien plutôt affaire chez tous trois d'un engagement esthétique autant qu'historique, qu'ils prennent avec la plus grande responsabilité. Au plus général, si le sonnet doit être porté largement absent au répertoire des trois grands romantiques, c'est que la forme s'est vue reléguée, à l'âge classique finissant, dans un usage anecdotique et ludique, sinon même provincial, dont un Molière déjà se moquait dans *Le Misanthrope* (que nous retrouverons, cité par la bande, chez Corbière). C'est aussi que la fixité de la forme symbolise à leurs yeux une parole poétique opprimée par les convenances mondaines autant que par les codes classiques de la versification.

En 1872, dans son *Petit traité de poésie française*, Banville renoncera à « tenter d'expliquer, à la façon des mythographes, pourquoi Victor Hugo n'a publié aucun Sonnet jusqu'à cette heure (1871)[4] ». Nous qui sommes en mesure de porter sur l'œuvre de Hugo et sa faufilure dans toute la trame poétique du siècle un regard plus compréhensif pouvons tenter d'en rendre raison. Le poème hugolien n'est pas seulement porté par une sorte d'inflation constante du discours, qui ne trouverait pas à se restreindre aux quatorze vers canoniques du sonnet — invention de notaire, eût dit Hugo s'il s'était souvenu de Giacommo da Lentini — ni à leur forme stationnaire[5] : le poème hugolien est également une forme qui va, à la direction de laquelle contreviennent aussi bien la logique générale de rebours qui préside au sonnet, tout orienté vers son trait final et donc du trait final vers tout ce qui le prépare, que le retroussement ligne à ligne du système des rimes en direction de ses attaques (le sonnet est une bonne fabrique à bouts rimés et le bout rimé une bonne fabrique à sonnets). Mais Hugo fait bien plus que s'abstenir de pratiquer le sonnet : il le condamne explicitement, comme le montre un fragment du chantier des *Contemplations* où il s'en prend en ces termes au formalisme poétique (et peut-être bien à l'école de l'Art pour l'Art) :

> Faites donc des sonnets et des mathématiques !
> Oh ! la géométrie ! affreux réfrigérant !
> Comme l'aile des vers au triangle se prend !

[4] Théodore de Banville, *Petit traité de poésie française*, Paris, Bibliothèque de l'Écho de la Sorbonne, 1872, p. 179.

[5] L'expression est de Paul Valéry (cité par Adolphe Haberer) : « Le sonnet est fait pour le simultané. Quatorze vers *simultanés*, et fortement désignés comme tels par l'enchaînement et la conservation des rimes : type et structure d'un poème *stationnaire* » (*Autres rhumbs*, dans *Œuvres*, tome II, éd. Hytier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1960, p. 676.

Comme le pauvre essor du poëte s'apaise
Devant le polyèdre et meurt dans le trapèze !
Sous l'algèbre et le spleen comment ne pas plier ?
Que de fois j'ai maudit, quand j'étais écolier,
Les X et les Y, et la stupeur qu'engendre
Biot multiplié par Bezout puis Legendre[6] !

Le cas de Lamartine est plus significatif encore. On ne trouve aucun sonnet dans les *Méditations* ni dans les *Harmonies poétiques et religieuses*. Mais Lamartine fait bien plus lui aussi, et bien plus, au fond, que Hugo : il semble *éviter* le sonnet, quand bien même cette forme serait la plus adéquate au propos lyrique qu'il développe, ainsi qu'on le voit dans le quatuor de quatrains intitulé « Le cadre », qui a tout d'un sonnet — dans la construction de sa thématique et dans sa spécularité prémallarméenne —, sauf précisément le « cadre » prosodique :

Quel visage oserait se mirer dans la glace
Dont ce cadre embaumé festonne le contour ?
Est-il un front de vierge, ou d'ange, que n'efface
La fraîcheur de ces lis qui n'ont vécu qu'un jour ?

Toi seule, oh ! rien que toi ! soit que d'un blanc nuage
La dentelle à ton front colle les plis soyeux,
Soit que tes blonds cheveux encadrent ton visage,
Ou qu'un bleuet fané s'effeuille sur tes yeux.

Brise devant tes traits ton miroir de Venise,
Qui sait les retracer sans pouvoir s'animer ;
Mire-toi dans une âme où l'amour s'éternise :
Pour un miroir vivant, réfléchir c'est aimer !

Mon cœur nourrit aussi de sa sève une chose
Qui fait rêver du ciel, et qui fait dire Hélas ! …
À chaque heure du temps une larme l'arrose :
Quel est son nom ? — Soupir ! Qu'embaume-t-il ? — Tes pas[7] !

Absence donc, quand ce n'est pas refoulement ou dénégation du sonnet, chez Hugo, Vigny et Lamartine, dont les modèles imaginaires

[6] Victor Hugo, Préparation des « Contemplations », dans *Œuvres poétiques*, tome II, éd. Albouy, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1967, p. 851. Bezout (1730-1783), auteur de manuels de mathématique encore en usage en 1856 (Hugo, explique l'éditeur, avait conservé un exemplaire à Hauteville-House de son *Cours de mathématiques*). Jean-Baptiste Biot (1774-1862), physicien et astronome réputé, auteur d'un *Traité élémentaire d'astronomie physique* (1805, 1850). André-Marie Legendre (1752-1834), mathématicien auteur d'*Éléments de géométrie* (1794).

[7] Alphonse de Lamartine, « Le cadre » (À Mme de la Ch***) (1827), dans les Pièces ajoutées aux *Harmonies*, *Œuvres poétiques*, éd. Guyard, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1963, p. 1235.

empruntent pour l'essentiel à un fonds médiéval et biblique. Résurgence du sonnet par contre, et graduellement croissante, dans les marges ou aux limites du romantisme, et en particulier chez les poètes de seconde génération qui tels Musset ou Nerval ont à la différence de leurs aînés, à la scolarité interrompue, passé par l'enseignement des classiques à l'école, puissant vecteur de transmission des normes et du respect dû au normatif. On le trouve ainsi chez Musset, encore que relié, le plus souvent, à une poésie de circonstance, comme ce sera aussi largement le cas chez Théophile Gautier avec ses sonnets à Marie Mattei, au sœurs Grisi ou à la Princesse Mathilde et la série de ses « Bouts-rimés » ; c'est le cas chez Sainte-Beuve qui, prêchant d'exemple, se met, maladroitement il est vrai, à l'école des poètes de la Renaissance ; ce l'est même encore chez Aloysius Bertrand, dans les marges para-éditoriales de *Gaspard de la Nuit* (son sonnet de 1840 à Eugène Renduel) ; et ce l'est enfin chez Nerval, qui a emboîté le pas à Sainte-Beuve dans la réactivation de la poésie de la Renaissance et pour lequel le sonnet constituera autant une forme d'écriture qu'une mise en forme d'une expérience des limites (avec déjà, au reste, un sens des permutations et hybridations qu'autorise le système prosodique du sonnet, « chimère » en effet, puisque monstrueusement ouvert à toutes sortes de combinaisons textuelles). Nombre des contradictions du romantisme se lisent dans cet usage discontinu de la forme sonnet, de même au fond que la tension contradictoire qui dynamise cette forme, dont la fixité semble aussi la garantie paradoxale de sa plasticité.

C'est évidemment à partir du Second Empire que le sonnet va se voir crédité du plus fort indice de poéticité, alors que se prolonge d'autre part la seule invention formelle véritablement moderne et née dans les rangs des « petits romantiques » et des saint-simoniens, l'invention de cette chose sans forme arrêtée que constitue le poème en prose et qui trouvera même à s'accoupler avec la forme des formes que représente le sonnet pour toute cette génération. Sans doute Leconte de Lisle l'a-t-il peu pratiqué, mais le sonnet apparaîtra bien désormais, à ses risques et profits, comme la poésie faite forme, l'affiche immédiatement lisible à même la page d'une littérarité quintessenciée. Ce qui avait tourné au jeu de salon à l'âge classique devient, dans les cénacles, l'expression non d'une simple virtuosité, mais d'une communion pratique avec ce que Banville, en 1872, appellera « l'Être » de la poésie, inépuisable « Variété dans l'Unité[8] ». « L'Art » de

[8] « L'art des vers, dans tous les pays et dans tous les temps, repose, écrit-il, sur une seule règle : la Variété dans l'Unité. — Celle-là contient toutes les autres. Il nous faut l'Unité, c'est-à-dire le retour des mêmes combinaisons, parce que, sans elle, le vers ne serait pas un Être, et ne saurait alors nous intéresser ; il nous faut la Variété, parce que, sans elle, le vers nous berce et nous endort. » (Banville, *op. cit.*, p. 8.)

Gautier n'est pas un sonnet, il lui fallait chausser un « cothurne plus étroit » ; mais le sonnet que l'auteur d'*Émaux et camées* rédigera en hommage à « Claudius Popelin, émailleur et poète » dira autrement mais dans le même esprit, prolongé jusqu'en 1870, l'excellence des « contours » purs et l'inaltérabilité de « l'émail ». Sonnet sur « Le Sonnet », dans lequel « Les quatrains […] sont de bons chevaliers » et « Les tercets [des pages] plus légers », et qui voit Gautier jouer de l'homonymie entre la page et le page, l'une et l'autre « de satin blanc » :

> Les quatrains du Sonnet sont de bons chevaliers
> Crêtés de lambrequins, plastronnés d'armoiries,
> Marchant à pas égaux le long des galeries
> Ou veillant, lance au poing, droits contre les piliers.
>
> Mais une dame attend au bas des escaliers ;
> Sous son capuchon brun, comme dans les féeries,
> On voit confusément luire les pierreries ;
> Ils la vont recevoir, graves et réguliers.
>
> Pages de satin blanc, à la housse bouffante,
> Les tercets plus légers, la prennent à leur tour
> Et jusqu'aux pieds du Roi conduisent cette infante.
>
> Là, relevant son voile, apparaît triomphante
> La *Belle*, la *Diva*, digne qu'avec amour
> Claudius, sur l'émail, en trace le contour[9].

L'inflexion est acquise voulant non seulement, ceci de longue date et pour longtemps, que le Sonnet porte son propre genre à la boutonnière de son intitulé, mais aussi qu'il se parle souvent autant qu'il parle, à la faveur d'une réflexivité de la forme prosodique qui deviendra moins apparente après 1875 — c'est-à-dire moins thématiquement affichée que rhétoriquement suggérée — mais qui restera affirmation du métier poétique, du savoir-faire verbal, de l'artisanat formel, en même temps qu'affirmation de la poéticité même, c'est-à-dire au fond de l'autonomie que la poésie, à l'heure de l'Art pour l'Art, a conquise au sein de l'univers des discours, en ce compris les discours à caractère littéraire. C'est qu'il s'agit désormais d'écrire *contre* Hugo (selon une suggestion de Jacques Roubaud), mais aussi qu'une place et celle-là seule est en somme à prendre dans l'espace des possibilités formelles, que l'homme siècle, idole à respectueusement abattre, ne recouvre pas de son ombre envahissante[10]. « Avec

[9] Théophile Gautier, « À Maître Claudius Popelin, émailleur et poète » (1870), *Œuvres poétiques complètes*, éd. Brix, Paris, Bartillat, 2004, p. 696.

[10] L'option simultanée par Sainte-Beuve d'une poésie de l'intime et de la forme sonnet peut être reliée, individuellement et collectivement, à un tel déplacement de l'affrontement avec Hugo (lequel, dans *Les Feuilles d'automne*, reprendra à son compte le registre intimiste,

ce siècle infâme il est temps que l'on rompe », écrit Gautier en 1832 dans un sonnet qui sonne comme un aveu : « Seule, la poésie incarnée en Hugo / Ne nous a pas déçus, et de palmes divines / Vers l'avenir tournée ombrage nos ruines[11] ». Par défaut autant que par choix positif et délibéré, les faiseurs de sonnets vont donc se multiplier, à tous les échelons du Parnasse, à proportion de l'excellence poétique prêtée à un canevas prosodique qui, comme le dira Banville, permet au poète, « par l'entrave d'une forme fixe, […] d'affirmer sa force », mais encore d'afficher, ajouterai-je, la conscience qu'il a de pratiquer un haut langage qui le classe au nombre des élus, adeptes d'une forme à la fois unitaire dans la structure qu'elle prescrit et variable dans les réalisations qu'elle autorise[12]. Adeptes aussi d'une forme dans laquelle se lit le processus de dépolitisation qui fait escorte à l'émergence des esthétiques contre-hugoliennes et, plus largement, post-romantiques. Car le sonnet répond en France et au XIXe siècle à une poétique autant qu'à une politique de l'écriture[13]. Mieux : sa poétique est une politique du poème. Il est frappant en effet de constater que le reflux et le flux de la forme sonnet s'ordonnent en chiasme, à travers le siècle, au flux et reflux de l'engagement politique des poètes, fort chez Hugo, Lamartine et à sa façon chez Vigny ; en régression chez Sainte-Beuve et Nerval, après des débuts très politisés ; ostensiblement refusé par les Parnassiens, au nom d'une morale de la forme qui interdit de l'exposer à la contamination par la chose politique. De même que l'engagement ultra puis libéral des « Mages » du premier romantisme avait trouvé à se loger dans des formes amples et à forte dimension déclarative ou incantatoire, le retrait des poètes artistes s'exprimera, à l'inverse, dans l'option d'une forme articulant à la claustration verbale (en ses quatorze vers très réglés) une poétique de l'intime et de l'intériorité, de la névrose et de la nécrose, dans laquelle le luxe de l'expression sera le signe d'un refus d'exprimer et l'intransitivité la forme sublimée d'une inutilité consentie.

---

mais non la forme sonnet). On peut dans le même esprit faire l'hypothèse que si Leconte de Lisle pratique peu le sonnet, c'est qu'il entend occuper la place même de Hugo en tant que chef de file d'une alternative esthétique au romantisme plutôt que de définir son idiome formel par rapport à celui de son aîné.

[11] Th. Gautier, « Sonnet VII » (paru initialement dans *Albertus*), *Œuvres poétiques complètes*, éd. citée, p. 586.

[12] « En pouvant à son gré varier et modifier le vers, énonce encore Banville, [le poète] se montre créateur infatigable, mais il fait admirer sa souplesse et son habileté d'artiste en s'enfermant sans effort dans un cadre connu et défini » (Banville, *op. cit.*, p. 174).

[13] La donne est sensiblement différente en Italie ou en Angleterre, de même qu'au XXe siècle en France où l'on verra par exemple certaines stratégies de repolitisation de l'écriture poétique, notamment sous la Résistance, réendosser les formes traditionnelles, celles de l'alexandrin et du sonnet, comme une sorte de tribut payé non à la Tradition même, mais à l'esprit de la France en lutte.

Les poètes de l'Art pour l'Art tiennent leur forme. Et cette forme a ceci encore de précieux qu'elle se prête, aussi bien, à des investissements théoriques divers. À la plasticité de la forme répondra la plasticité des vertus qu'on lui prêtera. Ainsi lorsque Baudelaire, dans sa lettre fameuse à Armand Fraisse, parvient à mettre le banal credo artiste des Parnassiens (« Parce que la forme est contraignante, l'idée jaillit plus intense ») au diapason de sa propre conception de l'allégorie et de la modernité – celle de « l'infini diminutif » et de la saisie dialectique, à travers les contraintes du réel, de l'alliance entre l'éphémère et l'éternel, entre ce qui change et ce qui demeure, entre le fini et l'infini, entre l'apparaître et l'être :

> Quel est donc l'imbécile (c'est peut-être un homme célèbre) qui traite si légèrement le Sonnet et n'en voit pas la beauté pythagorique ? Parce que la forme est contraignante, l'idée jaillit plus intense. Tout va bien au Sonnet, la bouffonnerie, la galanterie, la passion, la rêverie, la méditation philosophique. Il y a là la beauté du métal et du minerai bien travaillés. Avez-vous observé qu'un morceau de ciel, aperçu par un soupirail, ou entre deux cheminées, deux rochers, ou par une arcade, etc., donnait une idée plus profonde de l'infini que le grand panorama vu du haut d'une montagne ? Quant aux longs poèmes, nous savons ce qu'il en faut penser ; c'est la ressource de ceux qui sont incapables d'en faire de courts.
>
> Tout ce qui dépasse la longueur de l'attention que l'être humain peut prêter à la forme poétique n'est pas un poème[14].

Sans être un sonnetiste « régulier » (au sens de Gautier et *a fortiori* de Banville), c'est Baudelaire, incontestablement, qui a, sinon enseigné l'art du sonnet, du moins inculqué son culte à toute la génération qui lui emboîtera le pas, de Mallarmé à Rimbaud (lesquels en recevront encore en héritage le poème en prose). C'est chez lui cependant, en 1866, dans les colonnes du *Parnasse contemporain*, que s'effectue au plus visible le coup de force majeur du « sonnet inversé » — les tercets avant les quatrains —, dont l'invention est attribuée au bien oublié Auguste Brizeux, qui entendait, comme Marx à l'égard de la dialectique hégélienne, remettre le sonnet sur ses pieds (« les rimeurs, écrivait-il, ont posé le sonnet sur la tête[15] ») :

[14] Charles Baudelaire, Lettre à Armand Fraisse, 18 février 1860, *Correspondance*, tome I, éd. Pichois/Ziegler, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1973, p. 676. L'« homme célèbre » serait Prosper Enfantin, l'un des pères de l'Église saint-simonienne, qui avait pris à partie publiquement les sonnets de Josephin Soulary.

[15] Banville usera, au sujet de la disposition des deux couples de quatrains et de tercets, d'une même métaphore anatomique : « Le Sonnet ressemble à une figure dont le buste serait trop long et dont les jambes seraient trop courtes. Je dis *ressemble*, et je vais au-delà de ma pensée. Il faut dire que le Sonnet *ressemblerait* à une telle figure, si l'artifice du poëte n'y mettait bon ordre. » Comment y remédier ? Non en donnant aux quatrains un « corps atrophié » ; il faut au contraire, prescrira-t-il « grandir les tercets, leur donner de la pompe, de l'ampleur, de la force et de la magnificence » (Banville, *op. cit.*, p. 176-177).

C'est ici la case sacrée
Où cette fille très parée,
Tranquille et toujours préparée,

D'une main éventant ses seins,
Et son coude sur les coussins,
Écoute pleurer les bassins :

C'est la chambre de Dorothée.
– La brise et l'eau chantent au loin
Leur chanson de sanglots heurtée
Pour bercer cette enfant gâtée.

De haut en bas, avec grand soin,
Sa peau délicate est frottée
D'huile odorante et de benjoin.
— Des fleurs se pâment dans un coin[16].

À quels enjeux répond un tel coup de force ? Et de quoi témoigne-t-il d'abord ? De ce que le sonnet y résiste plutôt bien, protégé qu'il est par la disposition symétrique des couples de tercets et de quatrains — l'inversion maintient et confirme la structure de base — et par sa configuration typographique, qui assure au premier coup d'œil son identification par tout lecteur même faiblement averti. S'il s'agissait de faire violence à la forme, il eût été plus violent, par exemple, d'intriquer les deux tercets au milieu des quatrains et plus encore, de les alterner, comme le fera un Jean Lorrain. L'expérience en tout cas sert (et servirait, si on la radicalisait) de test : à quels critères minimaux reconnaît-on un sonnet, à quel stade sort-on de sa juridiction formelle ? L'existence de sonnets en prose, ceux de Barbey d'Aurevilly dès 1854 ou de Remy de Gourmont à la fin du siècle, montre que le critère de la typographie, de la succession de quatre blocs et de la masse décroissante de deux parties suffit à assurer l'identification de la forme dans un régime poétique moderne où l'instance du visuel tend de plus en plus à l'emporter sur l'instance acoustique, où la perception du rythme et des rapports passe autant sinon davantage par l'œil que par l'oreille intérieure, et par une saisie englobante d'une forme sur un fond (la page d'impression ou toute autre surface d'inscription) davantage que par une saisie analytique de parties enchaînées. En tout état de cause, le schéma prosodique jouerait ici à parts égales avec la distribution typographique des *disjecta membra* du texte sur l'espace de la page.

[16] Charles Baudelaire, « Bien loin d'ici » (premier *Parnasse contemporain*, 1866), *Les Fleurs du mal* (éd. de 1868), *Œuvres complètes*, tome II, éd. Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 145.

Mais je laisse cette question aux techniciens de la chose prosodique, pour observer d'autre part que, fût-il inversé, le sonnet reste bien un cadre, une typographie autant qu'une topographie et que cette topographie Baudelaire la thématise, dès le titre et au sein du poème, par une opposition entre un « ici » et un là-bas (« bien loin »), entre un « haut » et un « bas » (qui, à l'attaque de la dernière strophe, vaut comme signal méta-prosodique à teneur quelque peu ironique, puisque c'est ici le haut qui est devenu le bas) et, au-delà, par l'évocation d'une position en « coin » placée précisément au coin inférieur droit du cadre du sonnet (lui-même identifié, plus largement, à la « chambre » de la belle Dorothée et, par conséquent, à la « case sacrée » dans laquelle le lecteur est introduit au premier vers). L'enjeu à présent d'une telle manipulation formelle n'est pas seulement d'ironiser la forme, ni d'en tirer un nouveau parti rhétorique. Il serait également, en toute hypothèse, de donner au sonnet, par l'inversion de son schéma quatrains/tercets, la possibilité au moins virtuelle de déborder ses contours, tout fermement cadrés qu'ils soient : l'ordre normé donnerait à sentir, *in absentia* en quelque sorte, des tercets possibles à la suite des quatrains finaux et des quatrains en amont des tercets initiaux, produisant du coup l'illusion d'un sonnet élargi au-delà de ses limites propres, d'un sonnet en chaîne, livré à un principe interne de sérialité[17]. Que la clôture du poème soit la garantie de son ouverture, que la forme finie soit la garantie d'un sens non fini, que l'implosion de la forme soit la garantie de l'explosion du sens, telle est bien au reste, nous le savons, la leçon principale, ici tournée en sonnet retourné, qui se transmettra de Baudelaire à Mallarmé et, au-delà, à la poésie contemporaine.

Parce qu'il nous faut aller vite et à l'essentiel, je ne dirai qu'un mot du sonnet inversé « Résignation » par lequel, en cette même année 1866, Verlaine ouvre son recueil des *Poèmes saturniens* :

> Tout enfant, j'allais rêvant Ko-Hinnor,
> Somptuosité persane et papale,
> Héliogabale et Sardanapale !
>
> Mon désir créait sous des toits en or,
> Parmi les parfums, au son des musiques,
> Des harems sans fin, paradis physiques !
>
> Aujourd'hui, plus calme et non moins ardent,
> Mais sachant la vie et qu'il faut qu'on plie,
> J'ai dû réfréner ma belle folie,
> Sans me résigner par trop cependant.

[17] La sérialité constitue l'une des propriétés paradoxales de la forme close du sonnet. Depuis Pétrarque, les sonnets se présentent en séries, en suites, en séquences plus ou moins longues et structurées. « Plusieurs sonnets » sera l'une des rubriques des *Poésies* de Mallarmé.

Soit ! le grandiose échappe à ma dent,
Mais, fi de l'aimable et fi de la lie !
Et je hais toujours la femme jolie,
La rime assonante et l'ami prudent[18].

Jean-Paul Arroui a recensé 10 sonnets inversés dans toute l'œuvre de Verlaine, laquelle compte, selon ses calculs, un quart de sonnets (241 sonnets pour 901 poèmes). Le poème inversé est-il un poème d'inverti, un hymne à l'inversion ? Arroui tient que l'allusion formelle à l'homosexualité, lieu commun de la critique verlainienne, est rendue caduque par le fait que le terme d'« inverti » ne fait son apparition dans la langue scientifique qu'en 1870 et celui d'« inversion » en 1880 chez Charcot[19]. La remarque n'est pas inintéressante, mais elle ne rend guère compte du fait que le sonnet inversé n'a pas en soi et par soi de rapport avec une figuration formelle de l'homosexualité (Brizeux, Baudelaire en usent sans y référer même implicitement), ni à rebours du fait que Verlaine pouvait fort se passer d'avoir à sa disposition les mots d'« inverti » ou d'« inversion » pour doter le renversement formel auquel il s'est risqué d'une telle dimension figurative.

Importe bien davantage pour notre propos que l'âge d'or du sonnet ait autorisé et même prescrit de jouer avec la forme fixe, de s'en jouer et d'en déjouer certaines prescriptions fondamentales. Et par sonnet « renversé », il ne faut pas seulement comprendre ici la forme inventée par Brizeux et prolongée par Baudelaire, Verlaine, puis Corbière, mais surtout, plus largement, dont cette inversion ponctuelle témoigne, les différentes formes de renversement, de coup d'état, de déconstruction ou de transgression auxquelles la forme sonnet s'est trouvée soumise dans la seconde moitié du siècle et que sa peu commune élasticité a rendues tout à la fois possibles et inopérantes.

La régularité des sonnets de Rimbaud sont ainsi, d'un côté, le lieu d'une très grande violence thématique faite à cette forme. Tous isométriques et en alexandrins — « notre hexamère », dira Mallarmé —, nombre d'entre eux relèvent ostensiblement du registre du trivial, de l'immonde ou de l'obscène, et l'on songe ici, bien sûr, aux *Stupra*, célébrant phallus, fesses et trou du cul[20], ou encore, en dehors de ces prouesses zutiques,

[18] Paul Verlaine, *Poèmes saturniens* (1866), *Œuvres poétiques complètes*, éd. Le Dantec/Borel, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1962, p. 60-61.
[19] Jean-Paul Arroui, « Métrique des sonnets verlainiens », dans *Revue Verlaine*, n° 7-8, 2002, p. 149-268.
[20] Arthur Rimbaud, « Les *Stupra* », *Œuvres complètes*, éd. Adam, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1972, p. 206-207.

à *Vénus anadyomène*, « Belle hideusement d'un ulcère à l'anus[21] », où le hiatus et l'oxymore horizontal s'accompagnent verticalement de la rime en coup de poing « Vénus/anus ». Mais en dehors d'un tel registre il n'est pas indifférent, d'un autre côté, que ce soit à la forme sonnet de préférence à toute autre que Rimbaud ait confié le soin de chanter les « Voyelles », autre espèce d'intronisation de cette forme au rang de forme majeure et matricielle du discours poétique : « Je dirai quelque jour vos naissances latentes », écrit Rimbaud, nous donnant aussi à nous rappeler que c'est par les voyelles, après tout, que s'effectue le compte métrique. Un rapport d'implication réciproque semblerait ainsi établi entre d'une part le vocalisme poétique (et l'invocation poétique de ce vocalisme) et d'autre part l'institution du « Sonnet » en espace de résonance de la langue poétique à son apogée (foyer de vibrements, de bourdonnements, de strideurs, de silences traversés, autant que de couleurs, de passions et d'affects).

> A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu : voyelles,
> Je dirai quelque jour vos naissances latentes :
> A, noir corset velu des mouches éclatantes
> Qui bombinent autour de puanteurs cruelles,
>
> Golfes d'ombre ; E, candeurs des vapeurs et des tentes,
> Lances des glaciers fiers, rois blancs, frissons d'ombelles ;
> I, pourpres, sang craché, rire des lèvres belles
> Dans la colère ou les ivresses pénitentes ;
>
> U, cycles, vibrements divins des mers virides,
> Paix des pâtis semés d'animaux, paix des rides
> Que l'alchimie imprime aux grands fronts studieux ;
>
> O, suprême Clairon des strideurs étranges,
> Silences traversés des Mondes et des Anges :
> — O l'Oméga, rayon violet de Ses Yeux[22] !

C'est sur cette dimension matricielle du sonnet qu'un Corbière, auteur de 30 sonnets sur les 102 poèmes que présente le recueil des *Amours jaunes* (1873), fait porter à peu près au même moment l'essentiel de son travail de déconstruction critique dans une pièce telle que le fameux « Sonnet/ Avec la manière de s'en servir ». La pièce se présente sous deux versions successives, dont la première, parue après la seconde et sous un titre

[21] Rimbaud, « Vénus anadyomène », *Œuvres complètes*, éd. citée, p. 22.
[22] Rimbaud, « Voyelles » (1871 copie Verlaine/1883 Poètes maudits), *Œuvres complètes*, éd. citée, p. 53.

purement formel, est tout entière vouée, non pas seulement à exposer les règles du sonnet, mais à faire valoir un sonnet en projet dont la réalisation est comme enrayée par les règles mêmes qu'il se donne :

> Je vais faire un sonnet ; des vers en uniforme
> Emboîtant bien le pas, par quatre, en peloton.
> Sur du papier réglé, pour conserver la forme
> Je sais ranger les vers et les soldats de plomb.
>
> Je vais faire un sonnet ; jadis, sans que je dorme,
> J'ai mis les dominos en file, tout au long.
> J'ai suivi mainte allée épinglée où chaque orme
> Rêvait d'être de zinc et posait en jalon.
>
> Je vais faire un sonnet ; et toi, viens à mon aide,
> Que ton compas m'inspire, ô muse d'Archimède,
> Car l'âme d'un sonnet c'est une addition.
>
> I, 2, 3, 4, et puis 4 : 8 — je procède
> Ensuite 3 par 3 — tenons Pégase raide,
> Ô lyre ! ô délire ! oh ! assez ! attention[23].

« Je vais faire un sonnet », « Je sais ranger les vers », certes. Mais le projet sonnet compromet la réalisation d'une poésie en forme de sonnet ; la poésie de la forme ruine le projet poétique. Ou, plus exactement encore, le projet du sonnet compromet définitivement le projet lyrique : « Ô lyre ! ô délire ! oh ! assez ! Attention ». Fin du lyrisme, voici venu le temps des formes silencieuses ou, ce qui revient au même, de la forme qui parle toute seule et congédie la voix lyrique. « Le crapaud », sonnet inversé, avec sa ligne de points prolongeant en énigme la disparition du « crapaud » poète ne dira pas autre chose :

> LE CRAPAUD
>
> Un chant dans une nuit sans air…
> La lune plaque en métal clair
> Les découpures du vert sombre.
>
> … Un chant ; comme un écho, tout vif
> Enterré, là, sous le massif…
> — Ça se tait : Viens, c'est là dans l'ombre…
>
> — Un crapaud ! — Pourquoi cette peur,
> Près de moi, ton soldat fidèle !
> Vois-le, poète tondu, sans aile,
> Rossignol de la boue… — Horreur ! —

[23] Tristan Corbière, « Sonnet », dans *La cravache parisienne* (1888), *Œuvres complètes*, éd. Walzer, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1970, p. 1271.

… Il chante. — Horreur !! — Horreur pourquoi ?
Vois-tu pas son œil de lumière…
Non : il s'en va, froid, sous sa pierre.

……..
Bonsoir — ce crapaud-là c'est moi[24].

Mais passons à la version définitive de notre « Sonnet / Avec la manière de s'en servir ». D'un côté, la déconstruction de la forme s'y fait plus radicale, appuyée notamment par la ponctuation proliférante dont elle est hérissée au point de désarticuler en apparence ses structures métriques[25]. Les règles comminatoires du sonnet y sont renvoyées à une absurde dimension militaire et à l'ingratitude non moins absurde d'un pensum d'écolier. Le sonnet y tient à la fois du drill et de l'exercice scolaire. L'intertexte y joue sa partie, en direction de Molière — « Sonnet — c'est un sonnet » —, comme pour rappeler qu'il fut un temps où l'écriture du sonnet relevait d'une gymnastique de salon. Mais d'un autre côté le sonnet s'y trouve associé à la modernité technologique du chemin de fer, du télégraphe électrique et de l'annonce publicitaire, modernité froide de la sérialité, de la répétition et de la réification généralisée, dont Isidore Ducasse, quelques années plus tôt, avait inscrit au fer rouge le signe dans ses *Chants de Maldoror* et la « livraison permanente » de ses *Poésies*.

SONNET
AVEC LA MANIÈRE DE S'EN SERVIR

Réglons notre papier et formons bien nos lettres :

Vers filés à la main et d'un pied uniforme,
Emboîtant bien le pas, par quatre en peloton ;
Qu'en marquant la césure, un des quatre s'endorme…
Ça peut dormir debout comme soldats de plomb.

Sur le *railway* du Pinde est la ligne, la forme ;
Aux fils du télégraphe : — on en suit quatre, en long ;
À chaque pieu, la rime — exemple : *chloroforme*.
— Chaque vers est un fil, et la rime un jalon.

[24] Corbière, *Les Amours jaunes* (1873), *Œuvres complètes*, éd. citée, p. 735. On observera que la métrique du vers impose la synérèse pour le mot « poète », qui doit donc se lire et s'entendre /pwète/. Le sarcasme est évident.
[25] « L'exaspération de la ponctuation, remarque justement Jacques Roubaud, est l'arme antimétrique de Corbière » (*La vieillesse d'Alexandre. Essai sur quelques états du vers français récent* (1978, avec un sous-titre un peu différent : « Essai sur quelques états récents du vers français »), Paris, Ivrea, 2000, p. 25.

—Télégramme sacré — 20 mots. — Vite, à mon aide…
(Sonnet — c'est un sonnet —) ô Muse d'Archimède !
— La preuve d'un sonnet est par l'addition :

— Je pose 4 et 4 = 8 ! Alors je procède,
En posant 3 et 3 ! —Tenons Pégase raide :
« Ô lyre ! Ô délire ! Ô… » — Sonnet — Attention[26] !

Avec Corbière, le train du sonnet déraille, ou du moins fait dérailler le projet lyrique. Avec Charles Cros, au même moment, il tombe au rang de « Bibelots d'emplois incertains », de babioles au rebut, de jouets dépareillés à vendre d'occasion, stockés pêle-mêle dans un « coffre », qui est le recueil sans doute du *Coffre de santal* auquel ce poème sert de « Préface » (un recueil qui compte une trentaine de sonnets, pour 27 dans le posthume *Collier de griffes*), mais le cadre aussi d'une forme bonne à tout faire, à tout dire, du plus exquis au plus dérisoire. C'est de la poésie, toutes formes confondues, qu'il s'agit bien évidemment, mais ici encore il est significatif que ce soit justement la forme sonnet, forme des formes, mixte de fixité et d'indétermination, qui ait été adoptée pour vendre à l'encan les illusions désormais perdues que le poète attachait à son office :

Bibelots d'emplois incertains,
Fleurs mortes au seins des almées,
Cheveux, dons de vierges charmées,
Crêpons arrachés aux catins,

Tableaux sombres et bleus lointains,
Pastels effacés, durs camées,
Fioles encore parfumées,
Bijoux, chiffons, hochets, pantins,

Quel encombrement dans ce coffre !
Je vends tout. Accepte mon offre,
Lecteur. Peut-être quelque émoi,

Pleurs ou rire, à ces vieilles choses
Te prendra. Tu paieras, et moi,
J'achèterai de fraîches roses[27].

Le cas de Laforgue, dans cette offensive engagée contre le sonnet ou au moyen du sonnet, est singulier. Dans sa production prématurément avortée, la courbe du sonnet est déclinante : *Le Sanglot de la terre*

[26] Corbière, *Les Amours jaunes* (1873), *Œuvres complètes*, éd. citée, p. 718.
[27] Charles Cros, *Le coffret de santal* (1873), *Œuvres complètes*, éd. Fourestier / Walzer, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1970, p. 47.

en compte onze, les *Complaintes* un seul, et l'on n'en trouve plus trace dans *L'Imitation de Notre-Dame la Lune*. Laforgue s'en est, par la bande, expliqué dans une lettre à Charles Henry datée de mai 1882 :

> Je n'ai en ce moment aucune idée fixe en poésie. Je suis dégoûté de mon volume [il s'agit vraisemblablement du *Sanglot de la terre*], parce que je me dis : ça n'est pas ça… En attendant, je versifie par ci, par là, au hasard, sans voir une œuvre. Vous trouverez dans cette feuille un sonnet de 1880, c'est le ton et le sujet de ce que j'appelais jadis « mon volume » *Les Spleens cosmiques*… Ce volume, vous ne le connaissez pas dans sa note aiguë. J'en suis dégoûté : à cette époque, je voulais être éloquent et cela me donne aujourd'hui des nerfs. Faire de l'éloquence me semble si mauvais goût, si jobard !… Mais comme je vous dis, je ne vois pas ce que je voudrais que fussent des vers et des poésies[28].

L'effacement du sonnet peut être mis au compte, me semble-t-il, de cette lutte contre le démon de l'éloquence, d'une éloquence au fond facile, commode, procurée par le seul emploi et les seules ressources d'une forme vieillie et apparemment inusable. Ce qu'un sonnet comme « Apothéose », emprunté au fameux « volume » renié, semblait déjà laisser entendre, en mettant en inégale balance le spectacle cosmique et le dérisoire sonnet dans lequel ce spectacle pour finir se résorbe :

> En tous sens, à jamais, le silence fourmille
> De grappes d'astres d'or mêlant leurs tournoiements.
> On dirait des jardins sablés de diamants,
> Mais, chacun, morne et très solitaire, scintille.
>
> Or, là-bas, dans ce coin inconnu, qui pétille
> D'un sillon de rubis mélancoliquement
> Tremblote une étincelle au doux clignotement :
> Patriarche éclaireur conduisant sa famille.
>
> Sa famille : un essaim de globes lourds fleuris.
> Et sur l'un, c'est la terre, un point jaune, Paris,
> Où, pendue, une lampe, un pauvre fou qui veille :
>
> Dans l'ordre universel, frêle, unique merveille.
> Il en est le miroir d'un jour et le connaît.
> Il y rêve longtemps, puis en fait un sonnet[29].

[28] Jules Laforgue, Lettre à Charles Henry, extrait recueilli dans ses *Œuvres complètes*, tome II, appendice, Paris, Mercure de France, 1922, p. 223.
[29] Laforgue, « Apothéose », dans *Le Sanglot de la terre* (1878-1883), *Œuvres complètes*, tome I, Paris, Mercure de France, 1922, p. 20.

Le sonnet qui ferme le recueil des *Complaintes* forme le plus vif contraste avec cette éloquence quelque peu ridicule. « Complainte-Épitaphe », tel est son titre, et un vers de deux syllabes, tel est son mètre. Épitaphe de qui, ou de quoi ? Du poète sans doute en chansonnier des rues. De la voix poétique aussi bien qui, d'une autre façon que chez Corbière, s'éteint, s'étrangle, tronquée par un schéma prosodique aussi dérisoire dans sa régularité affichée que dans son mètre étriqué. Le crapaud se cachait sous la pierre, le poète s'y identifiant disait le bonsoir. Ici, un fou s'avance en silence, disparaît, puis dit « Coucou ». Évitons cependant de donner dans l'analogie reçue Corbière/Laforgue, qui réduit celui-ci à la réplique souriante et parisienne du Breton sarcastique. Leur proximité n'est pas un fait d'idiome esthétique fortuitement partagé. Elle est historique et collective, en ce qu'ils sont loin d'être seuls à cette enseigne : Rimbaud, Cros, Jarry, Mallarmé appartiennent à la même configuration critique, qui semble conduire au tombeau, avec la poésie dont elle est l'emblème, la forme sonnet, à laquelle ce poème pourrait servir d'épitaphe à son tour. La voix éteinte, le souffle coupé par le sonnet régulier dans son schéma vertical, mais tronqué dans sa ligne horizontale disent aussi l'extinction du sonnet même, dont la parution si tardive des *Trophées* de Heredia sera en quelque sorte la somptueuse mise au Panthéon.

La Femme,
Mon âme :
Ah ! quels
Appels !

Pastels
Mortels,
Qu'on blâme
Mes gammes !

Un fou
S'avance,
Et danse.

Silence…
Lui, où ?
Coucou.[30]

Venons-en à Mallarmé et à la position pour le moins paradoxale qu'il occupe dans le champ du sonnet fin de siècle. S'il en compose durant toute sa carrière, il y vient tardivement comme à une forme quasi

[30] Laforgue, *Les Complaintes* (1885), éd. Bertrand, Paris, Garnier-Flammarion, 1997, p. 151.

exclusive de la diction poétique. L'œuvre entière compte 47 sonnets, dont 5 de jeunesse et 9 extérieurs au corpus strict des *Poésies* (12 si l'on prend en compte les trois pièces ajoutées intempestivement à la maquette de l'édition Deman). Sa production de jeunesse abonde bien davantage en pièces longues, informes, composées sous régime néo-lamartinien et hugolien : alexandrins en série, points d'exclamation en cascade. Le sonnet s'affirme au début des années 1860 comme une forme privilégiée de l'expression poétique mallarméenne — une sorte de « manie », selon son mot. C'est évidemment le modèle Baudelaire qui alors se substitue aux modèles Hugo et Lamartine. À Henri Cazalis, auquel il envoie *Vere novo*, il écrit : « Tu riras peut-être de ma manie de sonnets — non, car tu en as fait de délicieux – mais pour moi c'est un grand poème en petit : les quatrains et les tercets me semblent des chants entiers, et je passe parfois trois jours à en équilibrer d'avance les parties, pour que le tout soit harmonieux et s'approche du beau[31] ». Encore continue-t-il, entre 1860 et 1875, de composer quelques poèmes longs, tels que la scène d'*Hérodiade*, *L'Après-midi d'un Faune* ou le *Toast funèbre*, en attendant la *Prose (pour des Esseintes)*, qui elle, fera exception, avec quelques rares pièces, dans un régime formel presque exclusivement gouverné par le sonnet à la française ou à l'anglaise et d'une rectitude croissante, qu'il soient en alexandrins ou en octosyllabes[32].

Mais que recouvrent cette quasi exclusivité du sonnet, y compris sous l'espèce mineure des « Petits Airs[33] », et l'hypercorrectisme que veut y mettre un poète mieux averti que quiconque de ce que l'alexandrin est bien vieux et que le règne de la forme endossée sans inquiétude s'est interrompu avec la mort définitive du romantisme, en la personne de Victor Hugo, et la mort par asphyxie symbolique du Parnasse, qui n'est plus *contemporain*, en vérité, que pour quelques attardés qui ne lisent pas *La Revue blanche* et pour les élites politiques de la Troisième République à la recherche d'une sacralité laïque qui ont tour à tour mis Hugo au Panthéon et les derniers Parnassiens à l'Académie ? Un paradoxe, d'abord, voulant que le chef de file désigné des Symbolistes, le théoricien du vers libre, le préfacier du *Traité du verbe* de René Ghil, le conférencier qui à Oxford

[31] Stéphane Mallarmé, Lettre à Henri Cazalis, 4 juin 1862, avec envoi de « Vere Novo », dans *Correspondance choisie*, *Œuvres complètes*, éd. Marchal, tome I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1998, p. 637.

[32] Mallarmé, a expliqué Jacques Roubaud, prend au sérieux les prescriptions de Banville sur la régularité du sonnet, au point de réécrire certains de ses sonnets antérieurs pour les mettre au patron de la loi stricte éditée par l'aimable mais rigoureux auteur du *Petit traité de poésie française.*

[33] L'expression « Petit Air », selon une suggestion de Philippe Marty, pourrait faire allusion à l'étymologie du mot « sonnet ».

et Cambridge déclare, essoufflé : « — On a touché au vers[34] », le sympathisant des anarchistes reste, dans ses propres productions, l'adepte du vers strict et de la forme sonnet, un paradoxe qui culmine au fond dans le sonnet « Toute l'âme résumée » par lequel le poète répondra en 1895 à une enquête du *Figaro* sur le vers libre. Une ironie ensuite, déjà sensible dans ce sonnet même, tenant au fait que ces pièces rares et précieuses, fignolées, distillées au compte-gouttes et mettant l'expression la plus raffinée aux prises avec des sujets dérisoires ou minimaux, Mallarmé lui-même les assimile à des « riens », des « essais de plume », des « bribes », des « notes », des « lambeaux », des « chiffons », des « devoirs de collégien », des « Abolis bibelots d'inanité sonore » ou encore des « jeux ». C'est que, certes, le prix de l'expression se calcule en proportion inverse de la banalité des sujets exprimés et que plus « quelconque » sera l'objet désigné plus grande et sensible sera la virtuosité à le désigner. C'est aussi que la forme de la poésie, en ce siècle de grandes accélérations formelles, change plus vite hélas que le cœur d'un mortel. Entendons que l'hypercorrectisme de Mallarmé n'est pas conservateur, qu'il est l'expression d'une hystérésis affectant sa représentation du faire poétique, d'un décalage croissant entre un code profondément, durablement incorporé et les transformations rapides induites par les « attentats » successifs dont ce code fait l'objet sous ses yeux après 1875. Mallarmé théoricien du vers libre est resté à bien des égards un poète parnassien, qu'il ne parviendra à tuer en lui qu'en composant son *Coup de dés*. C'est enfin que le « Monsieur, plutôt commode[35], » qui a signé les *Poésies* s'est appliqué, pour des raisons et selon des ruses que j'ai longuement décrites par ailleurs, à définir l'acte esthétique comme un « acte vide » et la composition de poèmes, en particulier, comme un geste purement rituel, répondant aux formalités et aux attentes de l'espace social de la poésie en régime d'autonomie[36]. Il faut se souvenir, ici, de la formule qu'il avait adoptée dans sa lettre « autobiographique » à Verlaine en novembre 1885 : s'il compose en série, à la demande de revues, ces « riens » que sont les poésies, c'est qu'il s'agit, pour lui, d'envoyer « de temps en temps […] aux vivants sa carte de visite, stances ou sonnet, pour n'être point lapidé d'eux, s'ils le soupçonnaient de savoir qu'ils n'ont pas lieu[37] ». Autrement dit, l'écriture de poèmes répondant à la définition admise est devenue pour lui un acte de sociabilité, un geste de courtoisie entre gens apparemment du même monde, une production de jetons de

[34] Mallarmé, *La Musique et les Lettres*, *Œuvres complètes*, tome II, éd. Marchal, Paris, Bibliothèque de la Pléiade », 2003, p. 64.
[35] Mallarmé, « Bucolique », *Œuvres complètes*, tome II, éd. citée, p. 252.
[36] Voir Pascal Durand, Mallarmé. *Du sens des formes au sens des formalités*, Paris, Seuil, coll. « Liber », 2008.
[37] Lettre à Paul Verlaine, 16 novembre 1885, *Œuvres complètes*, tome I, éd. citée, p. 789.

présence au sein du champ poétique, un jeu formel (au sens social de l'adjectif) gouverné par les régularités du système micro-social avec lequel se confond la communauté des poètes. Communauté circulaire, fermée, à l'intérieur de laquelle les poèmes circuleront, par albums interposés et revues — des poèmes eux-mêmes circulaires en leur propre réflexivité, qui sera comme le miroir, mis en abyme au « creux néant musicien[38] » du texte, de l'univers clos auxquels ils se destinent et pour lequel ils s'écrivent. Et il faut se rappeler, à cet égard, que la performativité poétique sur laquelle s'ouvrira le recueil des *Poésies* homologuera l'acte poétique au geste de lever son verre et de discourir de « rien » (ou en peu de mots, ou pour la forme) à l'occasion de la présidence d'un banquet littéraire rassemblant pairs et disciples sous la conduite d'un maître bienveillant. Et savoir lire, à même les lignes de « Toute l'âme résumée », l'intersection de l'ironie et de la gravité, de la romance et de la méditation funèbre, faisant rimer, pour finir, « littérature » avec « rature » :

> Toute l'âme résumée
> Quand lente nous l'expirons
> Dans plusieurs ronds de fumée
> Abolis en autres ronds
>
> Atteste quelque cigare
> Brûlant savamment pour peu
> Que la cendre se sépare
> De son clair baiser de feu
>
> Ainsi le chœur des romances
> À la lèvre vole-t-il
> Exclus-en si tu commences
> Le réel parce que vil
>
> Le sens trop précis rature
> Ta vague littérature[39].

On n'a pas vu assez que les *Poésies* post-parnassiennes sont presque toutes des pièces de circonstance ou de commande, toasts, tombeaux, hommages, remerciements, et que la plupart d'entre elles figurent, dans leur élaboration thématique et formelle, le geste de leur envoi et jusqu'à leur adresse : non seulement dans les fameux « quatrains adresses »

[38] Mallarmé, « Une dentelle s'abolit », *Œuvres complètes*, tome I, éd. citée, p. 42.
[39] Stéphane Mallarmé, « Toute l'âme résumée » (*Le Figaro*, 1895, après l'interview donnée dans le cadre d'une enquête sur le vers libre), *Œuvres complètes*, tome I, éd. citée, p. 59-60. Le texte de l'entretien figure dans le tome II de la même édition des *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2003, p. 711-713. Le journaliste y souligne que l'absence de ponctuation a été voulue par le poète pour donner plus de « flou » à ces vers « banvillesquement rimés » (p. 712).

ou *Loisirs de la poste* qui, à ce titre, constituent l'expression exotérique radicalisée de la démarche du facteur de sonnets circonstanciels qu'est Mallarmé, mais aussi dans les Tombeaux, les commémorations et autres hommages, qui inscrivent en règle générale le nom du destinataire au sein du texte et, le plus souvent, dans la dernière strophe, voire à la rime finale, comme s'il s'agissait de faire du nom du destinataire le produit de la formulation poétique alors qu'il en constitue, en réalité, le signifiant matriciel et l'occasion déclenchante. Et l'on n'a pas vu assez non plus que la « Bibliographie » dont Mallarmé complète l'édition en chantier de ses *Poésies* avait pour objet principal de rappeler les circonstances, les cadres de publication privée ou publique et les commanditaires des pièces rassemblées, parce que l'économie du don à laquelle elles avaient répondu en s'écrivant pour la plupart exigeait, sauf à l'annuler, que le don soit redit, qu'il soit comme fait à nouveau au bord du volume qui les recueillerait, de la même manière que sur l'autre bord, « Salut » s'adresserait au lecteur après avoir été « Toast » porté en hommage aux poètes réunis à l'occasion d'un banquet organisé par une revue symboliste.

Toutes les poésies post-parnassiennes représentent sous cet angle à la fois des parades de communication (à l'efficacité et à la réalité desquelles, au reste, le poète ne croit plus guère) et des mises au tombeau de l'illusion poétique. De là cet hypercorrectisme dont on a parlé ci-dessus et qui est en même temps le signe, chez lui, d'un respect de l'étiquette, respect non seulement de la forme, mais des formes, c'est-à-dire des formalités prescrites par ce qu'il appelle « l'existence littéraire[40] ». De là aussi cette gravité ironique dont toute l'œuvre de la maturité est empreinte (et dont le sonnet « Toute l'âme résumée » porte témoignage parmi tant d'autres) : il y a désormais décalage croissant entre l'effort de l'expression poétique, portée à sa plus haute exigence, et l'adhésion du poète au produit et aux enjeux de cet effort, laquelle s'est fracassée contre la réalité pratique de ce qu'il appelle par ailleurs « la mentale denrée[41] » (la littérature même, dont le cours est réglé par le marché des biens symboliques). De là enfin cette insistance que Mallarmé ne cesse de porter sur l'existence typographique du sonnet (et du poème en général) et sur la nécessité, d'ailleurs, de porter un sonnet par page : comme le quatrain-adresse tient sa forme de l'enveloppe qui le porte et qu'il porte à sa destination[42], le sonnet sur la page

[40] « Solitude », *Œuvres complètes*, tome II, éd. citée, p. 256.
[41] « Étalages », *Œuvres complètes*, tome II, éd. citée, p. 219.
[42] *Cf.* la note dont il fait précéder leur recueil : « Le poète ajoute que l'idée [de ces quatrains adresses] lui en vint à cause d'un rapport évident entre le format des enveloppes et la disposition d'un quatrain — par pur sentiment esthétique. » (*Œuvres complètes*, tome I, éd. citée, p. 241.)

est, selon son mot, une « dalle » funéraire, dont chaque ligne serait une épitaphe. La fidélité de Mallarmé au vieil alexandrin et à la forme sonnet (comme aussi au médium du livre en temps d'effervescence journalistique) ne peut être séparée, à cet égard, du grand écart qu'il fait, à la fin de sa vie, en direction d'un tout autre système formel, multi-paramétré, celui de cet Objet Verbal Non-Identifié qu'est *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, dont la double intrigue, celle d'une phénoménologie de l'esprit doublée d'une cosmogonie, a trop bien caché qu'elle est l'enveloppe d'un autre récit, celui du naufrage de la versification, des « anciens calculs[43] » et de « l'unique Nombre qui ne peut être un autre[44] ». Et trop bien caché aussi la tonalité sépulcrale dont ce grand texte est imprégné de part en part — naufrage, conflagration, cadavre, réalité en quoi tout se dissout, etc. — sur le fond cependant d'un perpétuel recommencement à zéro de l'aventure poétique, formalisé par le retour en boucle de l'explicit vers le titre incipit (« Toute Pensée émet un Coup de Dés [/] **UN COUP DE DÉS**[45] »).

L'important pour notre propos général reste, toutefois, que c'est bien au registre des formes fixes et spécialement du sonnet que Mallarmé a demandé entre 1875 et 1898 l'instrument de cette déconstruction patiente des rituels poétiques à laquelle nous devons quelques-uns des poèmes les plus subtils du siècle. Il est piquant d'observer que le sonnet, avec lui, finit au XIX^e^ siècle comme il avait fini au siècle précédent : « exercice en vue de mieux », dit-il, forme ludique et circonstancielle, accordée aux convenances plus ou moins frivoles d'un petit monde, qui n'est plus celui de la cour ou des salons, mais celui de la micro-société des poètes les plus lettrés.

Quoi que l'on pense de l'hypothèse que je viens d'exposer, et que je crois très fondée, il reste que l'ironisme mallarméen, tel qu'il s'exprime dans la forme sonnet, à l'aide du sonnet et peut-être à l'égard de sa forme, n'est pas étranger à la spécularité croissante, au cours du siècle, du discours poétique ni, par conséquent, aux autres formes d'ironie spéculaire dont les œuvres de Corbière, de Laforgue ou de Rimbaud sont porteuses. Rien d'étonnant à cela. À la fin de l'âge moderne, la spécularité du discours poétique ne passe pas seulement par une monstration thématique des opérations rhétoriques du poème ; elle se double d'une ironisation de la forme et du travail formel, qui est d'un côté l'expression paradoxale d'une conscience de l'excellence que l'on se reconnaît dans le métier (on laisse

[40] Mallarmé, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1897), *Œuvres complètes*, tome I, éd. citée, p. 373.
[41] *Loc. cit.*, p. 372-373.
[42] Respectivement p. 387 et p. 367 des *Œuvres complètes*, tome II, éd. citée.

l'adhésion spontanée, sans risque et sans inquiétude, aux tâcherons du vers et aux Parnassiens attardés), selon cette attitude sociale voulant que plus l'on maîtrise un code et l'on veut faire savoir qu'on le maîtrise, plus l'on peut se permettre de transgresser légèrement ce code, de montrer qu'on n'en est pas la dupe ni l'esclave servile. Cette ironisation de la forme est aussi, chez un Lautréamont, un Mallarmé et peut-être un Rimbaud, l'expression de ce qu'ils n'adhèrent plus effectivement à ce que Mallarmé appelle « la superstition de la littérature », qu'en eux le cercle de la croyance s'est rompu et qu'il n'y a plus désormais entre eux et la littérature qu'un rapport d'extériorité ludique et désenchantée. « S'il y a un secret du monde, aurait dit Mallarmé, il tiendrait dans un Premier-Paris du *Figaro* ».

*

Quel enseignement retirer de ce parcours ? Il est vrai qu'il n'a retenu de l'immense production en sonnets du siècle que quelques pièces dont on peut être porté à surévaluer le caractère représentatif. Il s'est écrit au XIX^e^ siècle, il continue de s'écrire aujourd'hui des sonnets confiants dans les pouvoirs et dans les vertus de cette forme. Et toute radicalement en crise qu'elle ait été mise, il s'est trouvé, près de nous, des poètes d'importance pour redonner force et vigueur à cette forme qui résiste à tout, même à son abandon. Pour autant, il me semble qu'à la lumière des exemples retenus, les remarques suivantes peuvent être formulées :

1) La résurgence du sonnet au XIX^e^ siècle et son retour en légitimité ne peuvent être dissociés de l'effraction de la modernité poétique (au sens large) ;

2) Entre cette forme et cette modernité, la rencontre n'aura pas été fortuite : le cadre du sonnet, son formalisme, son existence à la fois métrique et typographique se sont conjugués avec ce qui, dans cette modernité, a répondu au processus d'autonomisation du discours poétique, pointe avancée de l'autonomie générale conquise par la littérature entre 1820 et 1860 ;

3) L'historicité de cette forme, ses métamorphoses, sa mise en crise ou à distance critique sont, me semble-t-il, l'historicité, les métamorphoses et les mises en crise de la modernité même, et l'on peut lire en raccourci, à travers le sonnet, l'histoire d'un discours poétique qui n'a pas cessé de se poser la question de déterminer la spécificité et l'objet de sa représentation, successivement ordonnée à une problématique du sujet représentant (moment Hugo, Lamartine, Nerval), une problématique du monde à représenter (moment Baudelaire), une problématique du métier

impliqué dans l'art de la représentation (moment Gautier, Banville) et une problématique du code et du langage se réfléchissant dans l'acte de la représentation (moment Lautréamont, Mallarmé, Rimbaud) ;

4) Du coup, la forme sonnet est comptable des radicalisations et des crises dont la modernité a été la victime autant que le foyer : claustration artiste, déconstruction parodique de ses propres mythes fondateurs, extinction du moderne à l'approche compensatoire des avant-gardes, qui vont repolitiser l'art, abattre les frontières qui s'étaient établies entre l'art et la vie, contester l'individualité du génie créateur et dénoncer dans la littérature une mystification bourgeoise.

La question à soulever serait, en fin de compte, de savoir si le retour du sonnet, au-delà des avant-gardes et en dehors des esthétiques néo-classiques, néo-parnassiennes ou encore néo-baudelairiennes, ne s'est pas effectué, dans les cinquante dernières années, comme une dernière ironie de l'histoire. Ironie « post-moderne », diront certains, dans laquelle le recyclage des formes obsolètes s'effectue de pair avec des mixages et des hybridations diverses. Ou encore capacité du sonnet, envers et contre tout, en vers ou pas en vers, à se rappeler à la perplexité et au bonheur des poètes.

Université de Liège

Erika Greber

La texture combinatoire du sonnet : pour une redéfinition du genre

Longtemps les théories courantes du sonnet ont été très normatives et conservatrices. Il faut en attribuer la raison aux effets durables des arts poétiques : la classification traditionnelle du sonnet favorisait le mythe de la forme « fixe » et suscitait d'incessantes discussions autour de la norme et des déviations de cette norme. Or, ce débat est devenu improductif et la hiérarchie des valeurs qui va du « sonnet authentique » au simple « quatorzain » en passant par le « sonnet libre » et le « sonnettoïde » paraît obsolète. Quant aux plaidoyers — de plus en plus fréquents ces derniers temps[1] — pour une définition non-normative et contextuellement flexible du genre, ils n'échappent pas toujours, bien qu'avançant les notions de « diversité », de « variation » et de « métamorphose », au risque de perpétuer implicitement le concept de normalité. Ils préconisent en effet l'idée de pluralité locale et temporelle devant un arrière-plan

[1] Travaux internationaux par ordre chronologique : Paul Friedrich, « The Unheralded Revolution in the Sonnet: Toward a Generative Model », *Linguistics in Context: Connecting Observation and Understanding*, études réunies par Deborah Tannen, Norwood/NJ, Ablex, 1988, p. 199-219. — Dirk Schindelbeck, *Die Veränderung der Sonettstruktur von der deutschen Lyrik der Jahrhundertwende bis in die Gegenwart*, Frankfurt am Main etc., Lang, 1988. — François Jost, *Le sonnet de Pétrarque à Baudelaire. Modes et modulations*, Bern etc., Lang, 1989. — Peter Weinmann, *Sonett-Idealität und Sonett-Realität. Neue Aspekte der Gliederung des Sonetts von seinen Anfängen bis Petrarca*, Tübingen, Narr, 1989. — K.D. Višnevskij, « Raznoobrazie formy russkogo soneta », *Russian Verse Theory*, études réunies par Barry P. Scherr et Dean S. Worth, Columbus/OH, Slavica Publ., 1989, p. 455-71. — Michael R.G. Spiller, *The Development of the Sonnet*, London-New York, Routledge, 1992. — André Gendre, *Évolution du sonnet français*, Presses Univ. de France, 1996. — Andreas Böhn, *Das zeitgenössische deutschsprachige Sonett. Vielfalt und Aktualität einer literarischen Form*, Stuttgart, Metzler, 1999. — Bénédicte Mathios, *Le sonnet espagnol à l'époque franquiste : fixité, transtextualité, métatextualité*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du septentrion, 2000.

universel de normes figées ayant cours ailleurs. Le concept contraire, visé dans cette contribution, postule, en revanche, face aux divers figements locaux, la variabilité fondamentale de la forme — et pour cela, il appelle une notion radicalement différente du genre. Ce concept nouveau peut être défini à l'aide des notions de combinatoire et de texture. C'est avant tout l'approche combinatoire qui permet de préciser l'aspect de variabilité, aspect que les études les plus récentes, soulignent en parlant de « non-conformisme » et de diversité « protéiforme ». Cette approche correspond, d'ailleurs, à la conception du plus récent manuel sonnettiste dans Folioplus classiques[2].

Les deux notions centrales, nécessaires pour redéfinir le genre du sonnet, méritent d'être brièvement exposées et illustrées. Toutes nos thèses visent la théorie des textes et des genres, ce qui ne les empêche pas d'avoir certains rapports avec l'histoire de la littérature. Se réclamant de la littérature comparée, notre contribution relie entre elles les poésies romane, slave et allemande. Venant de l'Allemagne, elle couvre plus en détail certaines pratiques actuelles du sonnet en langue allemande, ce qui convient parfaitement, dans la mesure où les trois phénomènes les plus saillants — à savoir le sonnet sur le sonnet, le sonnet visuel et la couronne de sonnets — s'accordent à merveille à la théorie du genre que nous voudrions lancer.

La notion de combinatoire remonte à l'*ars combinatoria*, fondée par Raymond Lulle[3] et conçue initialement pour les sciences universelles, mais transposée, à l'âge baroque, dans la littérature, et ce au cours d'un transfert du contexte latino-roman dans le contexte allemand. Les signes distinctifs en sont les disques et les tables combinatoires qui sont autant de calculs des possibilités de combinaison élevées à la énième puissance. On trouve une esthétique des médias comparable dans les recueils de sonnets les plus spectaculaires. Représentant le plus illustre du lullisme baroque, le poète allemand Quirinus Kuhlmann, composa un exemple ingénieux de sonnet combinatoire, le sonnet protéiforme à base de mots monosyllabiques *Der Wechsel menschlicher Sachen* [Le changement des choses humaines]. Comme dans une table, les mots y sont échangeables et recombinables à volonté — un *carmen infinitum*[4]. Dans la Romania, la combinatoire

[2] *Le sonnet*. Anthologie, dossier et notes réalisés par Dominique Moncond'huy. Lecture d'image par Alain Jaubert, Gallimard, « Folioplus classiques », n° 46, 2005.
[3] Voir les sites du Centre Ramon Llull, « Qui est Raymond Lulle ? » avec les figures combinatoires de L'Art bref (<http://quisestlullus.narpan.net/fr/719_art_fr.html>) et un résumé de sa pensée (<http://quisestlullus.narpan.net/fr/61_art_fr.html>).
[4] En allemand et en français, traduction et notes par Ambroise Barras : <http://www.infolipo.org/ambroise/varcom/kuhlmann/wechselk.html>

lullienne a été tout aussi influente sinon plus influente encore, ce dont témoigne la présence, depuis des dizaines d'années, du groupe Oulipo. C'est là qu'il faut situer un des travaux les plus importants de la littérature combinatoire, l'étude de Jacques Roubaud sur les troubadours[5]. Cependant, concernant le sonnet, les thèses étaient publiées en allemand qui paraissent ici pour la première fois en français[6] — et il ne saurait y avoir de meilleure confirmation de ces thèses que la production oulipienne de sonnets. Le sonnet et son potentiel combinatoire ont toujours été au cœur de la poésie expérimentale d'Oulipo. Que l'on pense seulement aux trois cas les plus spectaculaires. Dans son jeu textuel ∈, Jacques Roubaud place les sonnets comme des pions noirs ou blancs du jeu de Go (1967). Le quadrilingue *Renga* a été créé de façon collective par les poètes Roubaud, Paz, Tomlinson et Sanguineti : un poème en chaîne, de 4 fois 7 sonnets qu'on peut lire de façon permutable en lignes verticales et horizontales (1971). Le plus bel objet sonnettiste est certainement le livre lamellé de Raymond Queneau *Cent mille milliards de Poèmes*, une machine textuelle permutative de 10 fois 14 vers de sonnet (1961). Bien d'autres exemples de la plus récente production oulipienne pourraient être cités. Mais des objets à sonnets combinatoires ont également été fabriqués ailleurs. Le conceptualiste moscovite Lev Rubinštejn a par exemple matérialisé le principe du *carmen infinitum* dans le loufoque sonnet permutationnel qui porte le titre allusif *66e Sonnet* et qui a pour support matériel des fiches cartonnées (1985). Et le poète slovène Jurij Kovič a formé à partir de trois sonnets reliés par acrostiche un *Sonnet de mots croisés* placé dans un quadrillage qui ressemble à une table de combinaison (1987/1997).

Que dans tous ces cas l'idée combinatoire se réalise précisément dans des sonnets n'est pas dû au hasard, mais est parfaitement conforme à la disposition combinatoire structurelle du genre.

La structure du sonnet est encore reliée — et de façon très étroite — à des idées fondamentales de textualité telles qu'elles se manifestent dans le terme de texture. « Texte » du latin *texere* signifie en effet tissu/entrelacs

[5] Jacques Roubaud, *La fleur inverse. L'art des troubadours*, 2e édition révisée et augmentée d'une postface, Les Belles Lettres, 1994.

[6] Erika Greber, « Wortwebstühle oder: Die kombinatorische Textur des Sonetts. Thesen zu einer neuen Gattungskonzeption », *Zeichen zwischen Klartext und Arabeske*, études réunies par Susi Kotzinger et Gabriele Rippl, Amsterdam, Rodopi, 1994, p. 57-80. — Erika Greber, « Das Sonett als *textus* (Gewebe, Netz, Geflecht). Poetologischer Sonettdiskurs, Textilmetaphorik und Textkonzeption », *Sonet in sonetni venec*, études réunies par Boris Paternu, Ljubljana, Folozofska fakulteta, 1997, p. 381-92. — Voir aussi le chapitre VII dans le livre *Textile Texte*, Köln–Weimar–Wien, Böhlau, 2002, p. 554-701.

(cf. la célèbre formule de Roland Barthes « *texte* veut dire *tissu*[7] ») ; dans la récente notion de « texture », l'étymologie du concept de texte se trouve encore intensifiée.

L'idée de tisser et d'entrelacer les mots remonte aux temps préhistoriques du mythe, au-delà de la tradition rhétorique de l'antiquité. Les termes poétologiques les plus anciens pour dire la création poétique nous viennent en effet de cette époque « mythopoétique ». Les mots qui désignent la confection artistique de textes ont leur origine étymologique dans les activités artisanales : former, faire, frapper, bâtir, charpenter, forger, tricoter, tisser, entrelacer, lier, assembler (pas seulement dans les langues indoeuropéennes). La notion commune de texte repose donc sur la métaphore artisanale du tissage, métaphore qui conserve les traces d'un stade mythopoétique archaïque de la poésie et de la théorie poétique, ce dont la théorie textuelle moderne, structuraliste et poststructuraliste, a fait de nouveau prendre conscience.

Dans la métaphorique poétologique textile, « entrelacer les mots » (*entrebescar los motz*) joue un rôle privilégié. 'L'entrelacement des mots' désigne un style très artiste, maniériste (asianique), caractérisé par l'ornement et la rythmisation hypertrophiés du discours à l'aide de figures rhétoriques (*ornatus difficilis*) ; dans la rhétorique grecque on trouve par endroits les termes de *plokē* et de *plekein logon* pour désigner un style lourdement ornementé. En outre, l'entrelacement des mots se distingue par une technique ornementale de citation. À la fin du Moyen Âge, la métaphore « entrelacer les mots » s'est muée en concept stylistique et poétologique dans deux contextes littéraires tout à fait opposés tant du point de vue géographique que culturel : *entrebescar los motz* dans la poésie des troubadours occitans (de l'ancien provençal) du 12e siècle[8], *pletenie sloves* dans la littérature slavonne du 13e siècle, telle qu'on la trouve sur le territoire russe et sud-slave, sous influence byzantine[9]. Ce qui relie les deux branches de cette tradition de l'entrelacement des mots, c'est

[7] « *Texte* veut dire *Tissu* ; mais alors que jusqu'ici on a toujours pris ce tissu pour un produit, un voile tout fait, derrière lequel se tient, plus ou moins caché, le sens (la vérité), nous accentuons maintenant, dans le tissu, l'idée générative que le texte se fait, se travaille à travers un entrelacs perpétuel ; perdu dans ce tissu — cette texture — le sujet s'y défait, telle une araignée qui se dissoudrait elle-même dans les sécrétions constructives de sa toile. » (Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Editions du Seuil, 1973, p. 126). — Voir aussi la classification de la terminologie française : Guy Barbichon, « Métaphores lingères, métaphores textiles », *Ethnologie française*, n° 19, 1989, p. 10-26.

[8] Marianne Shapiro, Michael Shapiro, « Word-Weaving in Medieval Romance Lyric », M.S./M.S., *Figuration in Verbal Art*, Princeton, Princeton University Press, 1988, p. 83-112.

[9] *Histoire de la littérature russe*, édit par Efim Etkind, vol. 1, *Des origines aux Lumières*, Fayard, 1992. Voir Greber, *Textile Texte*, chapitre II, p. 103f.

leur base orientale (mauresque ou byzantine) et leur origine rhétorique, toutefois leur évolution dans des contextes culturels très différents s'est faite de façon indépendante l'une de l'autre. Alors que dans le domaine slave l'entrelacement des mots n'existait que dans le cadre religieux et monastique, le domaine roman le connaissait comme pratique littéraire profane des cours. D'un point de vue typologique, il est vrai, les deux phénomènes sont en nette corrélation. Glorification de la dame en vieux provençal ou glorification de Dieu en vieux slavon — la structure sémiologique fondamentale de l'entrelacement des mots (*trobar clus* occitan ou haut style slavon) repose toujours sur la correspondance iconique entre l'objet sublime et les moyens d'expression du style sublime ou du grand chant.

Le terme d'« entrelacement des mots » souligne l'autoréférentialité du signe et indique l'attitude autoréflexive, consciente des enjeux poétologiques, qui est à l'origine de la métaphorique textuelle de l'entrelacement et du tissage. Ainsi l'entrelacement des mots appartient à la tradition universelle de l'autoréflexion : texte et texture. Dans la littérature métapoétique autoréflexive, théorie et pratique nouent une alliance dont l'importance pour l'histoire des études littéraires est considérable. L'exemple le plus fort en est sans doute Roman Jakobson, linguiste, théoricien de la littérature, médiéviste et comparatiste. Ce qui à l'Ouest est très peu connu, c'est que Jakobson, qui connaissait l'entrelacement de mots slavon, a développé en 1961 sa définition structuraliste de la poéticité à partir de tels textes slaves entrelacés de façon autoréflexive, avant d'appliquer sa théorie à des sonnets français, anglais, etc. L'analyse du sonnet *Les Chats* de Baudelaire a été la première tentative pour éprouver les nouvelles thèses sur la poésie occidentale — et elle a été précédée, selon ses propres déclarations, du pendant oriental, à savoir l'analyse d'une eulogie slavonne de la fin du Moyen Âge (analyse d'ailleurs largement supérieure à celle des *Chats*, qui, non sans raison, a été assez souvent critiquée[10]). Cette eulogie provient de l'école de l'entrelacement des mots et contient, sous forme de *concetto* bien placé, un motif poétologique textile. Les diagrammes conçus par Jakobson visualisent les dessins phonologiques et paronomastiques d'entrelacement et la proportionnalité combinatoire des 7 vers divisés en 5 unités. Le texte révèle à quel point la tradition slavo-byzantine était préparée à l'importation de la forme romane du sonnet. Et son analyse fait date dans l'histoire des théories. Dans les thèses et les formules du modèle jakobsonien,

[10] Erika Greber, « Text als 'texture'. Textbegriff und Autoreflexivität in Jakobsons literaturwissenschaftlichem und poetischem Œuvre », *Roman Jakobsons Gedichtanalysen. Eine Herausforderung an die Philologien*, études réunies par Hendrik Birus, Sebastian Donat et Burkhard Meyer-Sickendiek, Göttingen, Wallstein, 2003, p. 154-177.

les structures de l'entrelacement des mots sont impliquées, contribuant pour une large part à notre actuelle notion de structure. Témoin en est aussi le nouveau terme de *texture* (chez Jakobson en français et en anglais), qui ne s'est pas par hasard substitué dans la terminologie postmoderne à la notion de structure.

Pour le discours poétologique sur le sonnet, les métaphores textiles — qui revêtent la notion de texte d'une métaphorique textile du tissage, tramage, nattage, tressage, de l'entrelacement, de l'enchevêtrement et de l'entortillement — ont une fonction importante, tant dans les traités poétologiques que dans les sonnets métapoétiques, de sorte qu'aucune monographie sur le sonnet ne saurait s'en passer. Elles sont en principe de rang égal aux autres métaphores sonnettistes devenues topiques, celles tirées de la musique, de l'architecture et de la sculpture, de la perle, du cristal, etc., malgré une nette supériorité quantitative de ces dernières. Car c'est au niveau qualitatif que la métaphorique textile occupe une place à part, puisque parmi toutes les nomenclatures archaïques la notion du tissage s'est condensée de manière métalinguistique dans la notion même du texte.

Les idées de combinatoire et de texture forment une base essentielle pour la redéfinition générique du sonnet. En 2 fois 7 thèses je voudrais proposer une conception actuelle du sonnet comme genre littéraire[11].

1. Le sonnet n'est pas simplement une forme fixe qui, de manière paradoxale, serait fortement variée ; il est une forme fondamentalement non-figée. Ou pour le dire de façon radicale et oxymorale : l'invariant générique du sonnet est sa variation. Cette thèse principale, disant que le sonnet incarne par définition la variabilité, peut être précisée de la façon suivante : Le sonnet est une forme originairement combinatoire ; à sa base, il y a permutation des rimes, proportionnalité des nombres et jeu. Et c'est précisément de là que lui viennent sa fascination séculaire, sa longévité, son internationalité, son adaptabilité et sa modernité. Et voilà comment s'explique aussi sa « postmodernité », son actualité à l'époque postmoderne, époque qui peut de toute façon passer pour celle de la pensée combinatoire. De même que la combinatoire caractérise la technologie postmoderne de la communication (on sait que l'ordinateur est dérivé des mécanismes génératifs de *l'ars combinatoria* de Lulle), de même elle caractérise la technique poétique postmoderne, la communication littéraire à l'âge de *l'ars electronica*. Là où en principe la poésie soumise aux règles de versification paraît désespérément périmée, le vieux sonnet, grâce à son attractivité combinatoire, réussit à se maintenir.

[11] Il s'agit d'une sélection opérée dans les 2 fois 14 thèses avancées dans le chapitre correspondant du livre *Textile Texte* [Textes textiles], voir note 6.

Cette définition non-essentialiste du sonnet veut dire qu'aucune de ses variantes ne serait à considérer comme la « principale », la « vraie » ou la « propre » forme du sonnet, même pas comme la première dans l'histoire, puisque dès sa naissance, le sonnet est soumis à variation. De même, il ne faut pas imaginer l'évolution ultérieure du genre comme un mouvement téléologique, allant d'une forme première à la forme supérieure « accomplie » pour ensuite dégénérer en formes « décadentes », mais bien comme l'accumulation historique de variantes dans la « mémoire » du genre.

Sur le plan de l'histoire littéraire, la fausse prétention normative de la forme fixe a entraîné son contraire et s'est révélée être parfaitement productive. Dans une perspective historique, les diverses variations (canoniques et non-canoniques) de l'arrangement des rimes se présentent comme l'exploitation successive d'une combinatoire des rimes qui est fondamentalement ouverte. Que, de-ci de-là, des formes « fixes » s'établissent et soient canonisées, ne contredit pas la conception combinatoire ; au contraire, il est parfaitement possible d'en découvrir d'autres figements, mais chacune ne signifie qu'une combinaison réussie d'un point de vue distributionnel et proportionnel, et, partant, susceptible de stabilisation.

2. Toute combinatoire part de la forme élémentaire particulaire, du quantum, de la monade. L'*ars combinatoria* comprend les mécanismes de décomposition et de recomposition : segmentation, fragmentation, catalogage et inventaire précèdent la combinatoire au sens étroit, la combinaison groupante.

Il s'ensuit une affinité fondamentale du sonnet avec les processus de partage, de division, de dédoublement, de multiplication, et ceci dans toutes les dimensions. Lettre, syllabe, mot, vers, strophe sont les quanta d'une recombinaison infiniment variable.

3. En tant que genre combinatoire privilégiant la forme, le sonnet porte par principe la marque du ludisme. Le jeu des formes, la prolifération de variations expérimentales lui sont inhérents. Son ludisme s'exprime aussi dans le jeu — affirmatif ou négatif — avec la norme et le « canon ».

Sur cette base ludique et tendanciellement maniériste a lieu la diversification historique en une branche plutôt classiciste et une autre plutôt maniériste. Les périodes de style maniéristes renforcent le potentiel maniériste du sonnet, les périodes classicistes l'affaiblissent. Par conséquent, notre thèse explique aussi l'oscillation entre les variantes classicistes et régulières d'un côté et les variantes maniéristes et expérimentales de l'autre. Pour le dire en termes de tissage : le texte, la texture du sonnet, peut être produit par un tissage droit et régulier ou par un entrelacement

ornemental et arabesque. L'alternative rhétorico-stylistique entre les styles atticiste et asianique, entre les principes apollinien et dionysiaque, s'offre toujours.

La définition combinatoire du genre a pour conséquence de placer logiquement au centre du genre toutes les formes de sonnet qui passent traditionnellement pour ludiques, excentriques, curieuses et expérimentales.

Il n'est pas jusqu'à la distinction entre centre et excentricité qui, dans une perspective combinatoire, ne soit désormais douteuse.

4. Sous l'angle de l'*ars combinatoria*, on peut considérer, par conséquent, comme facteurs essentiels du sonnet :

(a) la permutation des rimes

(b) la composition des nombres ou proportionnalité des nombres

(c) l'aspect graphico-visuel (le sonnet comme texte visuel, comme labyrinthe à structure verticale et horizontale ; l'importance de la présentation graphique)

(d) la tendance à la division (demi-sonnets**,** sonnets à tranches), au rallongement ou au raccourcissement (sonnet à queue, sonnet acéphale, *curtal sonnet*), à la réduplication (*sonettus incatenatus, sonettus repetitus, sonettus retrogradus*), à la permutation intérieure (*sonnet renversé*), à la multiplication, à la concaténation et à la cyclisation (sonnets doubles, triples, cycles de sonnets, couronne de sonnets)

(e) les formes élémentaires monadiques et atomistes (14 vers d'un seul pied, d'un seul mot, d'une seule syllabe, voire d'une seule lettre)

(f) toutes les formes du jeu de lettres (anagramme, palindrome, logogriphe, acrostiche, lipogramme, tautogramme)

(g) les procédés cryptographiques et formes énigmatiques, connus depuis l'*ars combinatoria* (cryptosonnet, sonnet en prose, sonnet rébus, sonnet acrostiche)

(h) les combinaisons contextuelles (intratextuelles) et intertextuelles

– la combinaison avec d'autres genres lyriques, composition mixte (par ex. Pétrarque *Canzoniere*)

– l'enchevêtrement combinatoire de poésie lyrique, épique et dramatique (par ex. la *Vita nuova* de Dante) : prosimètre, composition mixte entre texte dramatique ou en prose et sonnet (*interpolated sonnet*, sonnet scénique)

– le croisement combinatoire avec d'autres genres, les formes syncrétistes — notamment par combinaison du sonnet avec des formes qui ont, elles aussi, une structure combinatoire (par ex. vers protées, centon et même ghazel) — jusques et y compris des mélanges polyglottes (*sonettus bilinguis*, sonnet macaronique)

– la combinaison avec des textes préexistants, l'intertextualité et, liée à cette dernière, l'internationalité. Les sonnets-tenson témoignent très tôt de la dialogicité du genre. Rares sont les genres littéraires qui présentent un tel potentiel intertextuel inhérent et une aussi longue histoire d'intertextualité, et tout au long de cette histoire, le sonnet ne communique pas seulement certains thèmes et motifs (*topoi* pétrarquistes ou d'autres), mais se communique soi-même.

Tous les facteurs cités appartiennent étroitement à la définition du genre, et les réalisations expérimentales sont des incarnations, non pas fortuites mais parfaitement prévisibles, de la structure générale du sonnet. Dans le jeu de la combinatoire, tous les facteurs sont sélectionnés, spécifiés, mélangés et intégrés. Certes, tous les facteurs ne sont pas de rang égal, mais, mises à part les frontières qualitatives a-c / d-g / h, une subdivision hiérarchique supplémentaire serait difficile et, de toute façon, ne correspondrait guère à l'esprit de la nouvelle définition du sonnet. L'énorme variabilité thématique des contenus du genre ne fait pas le moindre doute. Conformément à la topique qui fait partie de *l'ars combinatoria,* c'est précisément l'importante densité et variabilité thématiques qui caractérise le profil hautement flexible du sonnet.

5. La conception proposée du sonnet — la conception combinatoire — suppose une idée générative et cybernétique de la notion de genre, telle qu'elle a déjà été en partie avancée et qu'elle doit, dans cette contribution, être reliée au cadre conceptuel d'une *ars combinatoria* et d'une *ars inveniendi.*

Au début de l'évolution du sonnet il y a eu la créativité combinatoire ; que l'on préfère l'hypothèse de l'origine provençale ou celle de l'origine sicilienne, on ne saurait contester que le sonnet est issu d'une transformation combinatoire de formes strophiques existantes.

La générativité et la puissance d'invention inhérentes au sonnet en tant que genre combinatoire se vérifient encore au bout de huit siècles. On continue d'inventer des combinaisons nouvelles — et on continue d'imaginer de nouvelles concrétisations de l'idée combinatoire.

Un grand nombre de facteurs typiques sont combinés dans le sonnet permutationnel de Rubinštejn, cité plus haut sous le nom de « 66e sonnet ». La technique du centon, à savoir le déplacement, sous forme de pièce isolée, du vers shakespearien dans un contexte nouveau, attire le regard sur la structure du pré-texte et la démasque comme originairement combinatoire. Le *Sonnet 66* de Shakespeare obéit au style des vers additifs et on pourrait par simple permutation des vers, sans aucune perte de sens, générer une autre succession des rimes, par ex. une strophe onéguinienne.

L'invention la plus significative est sans doute la méga-couronne de sonnets. La couronne de sonnets avait déjà été développée en Italie dans la seconde moitié du *cinquecento* (14 sonnets plus le sonnet magistral, généré à partir de vers permutés). La couronne des couronnes fut ensuite, dans les années 1920 chez le constructiviste russe Il'ja Sel'vinskij, la simple spéculation mathématique : 3164 vers avec 2 fois 196 et 2 fois 154 rimes. Mais depuis, on trouve dans la littérature slovène 10 de ces méga-couronnes comme résultat d'une construction systématique selon les règles (surtout Vladimir Cundrič). Et l'Autrichien Franz Josef Czernin présenta sous le titre *die kunst des sonetts* [l'art du sonnet] une déconstruction postmoderne d'un grand raffinement de la méga-couronne de sonnets. Depuis peu, la mobilité permutative de la couronne de sonnets se prête de façon idéale à une réalisation ludique intégrale par ordinateur. Sous le titre *Anfang oder Ende ?* [Commencement ou fin ?], Timmo Strohm a créé une méga-couronne numérique : tous les vers sont reliés entre eux, le sonnet magistral avec acrostiche ayant la forme d'une table combinatoire : *Hexenschaltpult mit 14 × 14 Klickbarkeiten* [Console sorcière avec 14 fois 14 cliquabilités] <http://www.seekultur.de/edf/ilosvx/m/m.htm>. La question de savoir où se trouvent le départ et l'arrivée du jeu est présentée dans la réalité du jeu comme son principe même, devenant ainsi matériellement palpable — poème infini s'il en est.

L'existence de tels sonnets permutationnels est particulièrement significative pour l'essence combinatoire postulée du sonnet, renvoyant au moment cinétique de l'*ars combinatoria*.

6. L'union entre forme sonnet et lullisme est évidente dès les plus anciens sonnets figurés où apparaissent les cercles concentriques lullistes bien connus. L'exemple le plus ancien est celui de l'Italien Nicolò de' Rossi (14^{e} siècle). Les cercles y sont traversés par les rayons centripètes des 14 vers. Plus tard, on trouve beaucoup de sonnets circulaires en langue espagnole et portugaise (17^{e} — 19^{e} siècles[12]). La compatibilité typologique des notions de sonnet et de combinatoire est évidente ; ce qui est en revanche insuffisamment élucidé, ce sont les rapports historico-génétiques entre lullisme et sonettologie ; toutefois, les conditions de la naissance simultanée et voisine des deux phénomènes se ressemblent — une sorte d'air du temps combinatoire au *trecento*.

7. Le sonnet est une (pré)forme méconnue de la poésie visuelle. Ce n'est pas seulement valable pour les sonnets figurés, cela vaut de manière générale. Le sonnet — chaque sonnet jusques et y compris le sonnet

[12] Voir Greber, *Textile Texte*, tabl. 52-55.

classique et canonique — est un texte visuel. Il possède une texture qui est à lire horizontalement et verticalement, et ceci non seulement en ce sens que chaque texte littéraire est spatialisé, mais d'une manière qui est renforcée par ses traits spécifiques combinatoires : ce qui fait du sonnet un sonnet, c'est, bien plus que la ligne de vers horizontale, la ligne verticale (combinatoire des rimes et groupement des vers). Bien plus que n'importe quel autre genre littéraire, le sonnet est diagrammatiquement quadrillé.

Les nombreuses possibilités de groupement des vers d'un sonnet — en un huitain et un sizain, en quatrains et tercets, en septains, en distiques, en bloc — pourraient être appelées mise en pages combinatoire. « Surtout, le sonnet est une façon d'investir l'espace d'une page. » [Moncond'huy, *Le sonnet* [vr. note 2], p. 200f.]

Le côté graphico-visuel du sonnet connaît beaucoup de variantes : les versions cryptographiques simples (par ex. fragments ou blancs marqués) ; la présentation mystificatrice, où la forme régulière est cachée par une disposition optique incongrue (en forme de lignes irrégulières ou de texte continu), de sorte que le sonnet ressemble au vers libre ou à un texte en prose. On citera encore : le sonnet à tranches et le sonnet en bouts rimés — formes labyrinthiques pour une lecture permutative ; en outre le sonnet acrostiche, le sonnet tautogramme, le sonnet palindrome, sans oublier les sonnets minimalistes arrangés en colonnes de vers petits.

Ce qui mérite toute notre attention, c'est les variantes du sonnet figuré, de l'âge baroque à la poésie numérique en passant par la poésie concrète. Les premiers sonnets figurés résultent de l'arrangement optique particulier des vers (sous forme de cercles lulliens ou de livre ouvert) avec, ensuite, des variantes sous forme de sonnets rébus ou constitués d'autres suites de signes en 14 lignes qui simulent un poème. Une véritable révolution arrive avec les sonnets-choses ou sonnets-images non-verbaux, qui ne fonctionnent plus qu'à base de nombres, montrant des dispositions selon le schéma 4 4 3 3, propre au genre. C'est en 1988 l'invention de Karl Riha ; ses morceaux les plus réussis sont un « sonnet-nature » composé de trèfles, deux à quatre feuilles et deux à trois feuilles, ainsi que le « sonnet-gourmet » composé de deux fourchettes de table à quatre dents et deux fourchettes à desserts à trois dents (voir reproduction p. 298). Ces photos ou dessins ne comportent plus de texte, mais représentent le sonnet sous pure forme de symbole. Depuis, beaucoup d'auteurs ont imité le modèle non-verbal de Riha, souvent dans un souci de surenchère intertextuel, certains sonnets étant même rimés ! C'est sans aucun doute l'Allemagne qui, dans ce domaine, fait preuve du plus grand esprit d'invention.

De même, les rares authentiques hypersonnets qui existent — composés de façon multilinéaire et multi-étages, et, partant, non-reproductible dans le média livre — sont dus pour la plupart à des auteurs allemands. Tandis que les sonnets-images non-verbaux sont lisibles dans le monde entier, les cybersonnets ou hypersonnets combinent image et texte et ont besoin de traduction. Mais même sans comprendre le texte, on peut avoir plaisir à les regarder. Ce qui se prête de manière idéale au nouveau média, c'est la couronne de sonnets avec son sonnet magistral et ses vers reliés entre eux (voir ci-dessous). C'est par ce matériau visuel que se termine notre première séquence de sept points.

8. La seconde thèse fondamentale se rapporte à la relation entre texture et sonnet. Le sonnet a un rapport structurel et constitutif avec l'idée de l'écriture poétique comme tissage ou entrelacement. De par les arrangements de rimes spécifiques au sonnet, les mots et les vers, les lettres et les sons sont « entrelacés » et « entre-tissés » et c'est de cette manière que se constitue la structure combinatoire ou texture du sonnet. L'entrelacement des rimes et le tissage des vers sont purement et simplement performés par la structure et dans la structure du sonnet.

Dans le discours du sonnet, les métaphores entrelacement — enchaînement — tramage — tressage et ainsi de suite, de même que les notions analogues de permutation et de combinaison, se rapportent en tout premier lieu à la disposition des rimes. De façon correspondante, la texture combinatoire du sonnet est avant tout déterminée par l'entrelacement des rimes et le tissage des vers.

La combinatoire des lettres de l'acrostiche n'est pas un simple ajout, ludique et futile, c'est un composant structurel de la texture. De par son analogie avec l'entrelacement des rimes finales, l'entrelacement par acrostiches des mots initiaux est perçu comme patron de mise en réseau. L'acrostiche est apparenté à l'anagramme, et ce dernier appartient également à la tradition du sonnet depuis Pétrarque (notamment sous forme d'anagramme du nom de la dame, qui, en tant que « canevas » anagrammatique, peut développer une puissance génératrice textuelle, comme par exemple dans le cycle de sonnets *Olive* de Du Bellay : Olive ~ voile).

9. Dans la métaphorique textile du sonnet, on trouve le champ lexical entier : tisser, filer, tricoter, tramer, enchaîner, tresser, nouer, enfiler, relier, entrelacer, entrecroiser, enchevêtrer, entortiller ou encore tissu, entrelacement, réseau, toile, voile, trame, chaîne, etc. De cette façon, des idées structurelles d'une grande variété peuvent être modelées en analogie avec la facture diversifiée des textiles : tissu droit et régulier vs entrelacement irrégulier et tordu. Les notions qui sont activées à l'intérieur du champ

lexical varient, de même que varie la fonction de modelage de la métaphorique textile. Il n'est pas jusqu'au changement de la notion de texte — de concepts fermés vers des concepts textuels assouplis voire ouverts — qui ne se laisse illustrer par l'histoire du sonnet moderne et de ses réalisations postmodernes. Que dans la littérature postmoderne le sonnet ne perde nullement en actualité, tient à sa riche texture combinatoire qui permet, dans le domaine d'imagination textile et texturale, d'actualiser les notions les plus diverses (par ex. des sonnets tee-shirt en lambeaux, *ragged sonnets*, *patchwork sonnets* — le tissu du sonnet qui s'use et qui s'effiloche, qui est rapiécé et raccommodé).

Parmi les termes textiles en usage dans la poésie et la recherche sonnettiste, le « réseau » est particulièrement fréquent, une notion intermédiaire, qui est en principe compatible avec le tissage comme avec l'entrelacement. L'idée figurative est celle d'une structure bien organisée de fils droits ou courbes, en tout cas entrecroisés ou noués. Cette structure en réseau constitue la textualité particulière du sonnet. Et c'est ce qui assure au sonnet un statut majeur à une époque placée sous le signe même de la métaphore du réseau, l'ère internet.

10. Toutes ces raisons font que le sonnet peut devenir un cas exemplaire de l'idée du texte comme *textus,* et l'incarnation même du texte comme texture — de même qu'en raison de sa densité et de sa concentration caractéristique il passe déjà pour la matérialisation exemplaire de l'écriture poétique, pour l'expression suprême de la poésie. À cela correspond la « surdétermination » de sa texture combinatoire comme réseau, tissu et entrelacement.

Le texturage du sonnet renforce la fonction autoréférentielle et attire l'attention sur son essence rhétorico-poétique et sa matérialité. Chaque sonnet expose obligatoirement son schéma de rimes et son nombre quatorze, et le moindre anti-sonnet contient au moins ces modèles comme une sorte de dispositif minimum sous-jacent.

C'est ici qu'il convient d'évoquer la définition jakobsonienne de la fonction poétique autoréférentielle comme « projection de l'axe vertical paradigmatique sur l'axe horizontal syntagmatique ». En effet, reformulée en termes de technique textile, il en résulte un tissu, une structure en lacis, un « network ». La définition jakobsonienne de la poéticité peut être comprise comme le cas devenu le plus saillant d'un métaconcept redevable à l'idée du *textus*. C'est le texte poétique comme réseau, formé d'éléments récurrents qui sont concaténés entre eux, comme texture constellative spatialisée — et cette conception du texte se manifeste de la

manière la plus idéale et la plus typique dans la texture du sonnet. C'est la structure textilo-combinatoire constitutive du sonnet qui fait de ce genre le prototype du réseau jakobsonien de poéticité.

11. S'y rattachent des thèses concernant l'histoire de la théorie. Le sonnet jouait dans la formation des théories structuralistes un rôle important longtemps méconnu. À commencer par la célèbre analyse du sonnet baudelairien *Les Chats* par Jakobson et Lévi-Strauss, les exemples en sont nombreux. Ce qui est particulièrement significatif, c'est que la théorie structuraliste de la structure textuelle (texture) ait précisément été élaborée à partir de l'analyse de sonnets artistico-maniéristes complexes.

Les idées figuratives tissu — toile — réseau — entrelacement se prêtent particulièrement bien au modelage d'un type structural de combinaison, d'où la conjoncture favorable que ces métaphores devaient traverser à des époques de pensée structurale. Chez les modernes naquit une disposition pour la conceptualisation du texte comme texture, pour l'élaboration d'une théorie textuelle structurale et structuraliste sur la base de la notion métapoétique du tissage. Le succès des métaphores textiles chez les modernes, la mythopoétique de la texture chez les symbolistes et le rattachement de la métaphorique textile à l'idée combinatoire, opéré de manière plus étroite par l'avant-garde, ont logiquement conduit à faire prendre conscience des qualités structuro-texturales du texte littéraire et à élaborer certains théorèmes de base de la théorie du texte structuraliste.

Le sonnet joue un rôle important dans l'évolution de la pensée structurale et ce n'est pas l'effet du hasard s'il a été le genre lyrique dominant parmi les modernes, à une époque de pensée structurale intense, qui devait s'avérer être une phase précoce ou pré-phase de la pensée structuraliste. Par conséquent, la recherche sonnettiste peut, dans l'histoire des théories, jouer un rôle particulier pour la reconstruction de la pensée structurale.

L'importance du sonnet pour le structuralisme explique en même temps la perte de cette importance pour la théorie poststructuraliste (qui ne vise évidemment plus la conceptualisation de l'idée de structure). Les concepts de textualité et de combinatoire ont été reformulés par le post-structuralisme. Et l'actuelle gestation d'un post-poststructuralisme fait prospérer le concept structural de « mise en réseau » et la métaphore du *world wide web*.

Ainsi, ce n'est pas un hasard si le premier sonnet hypertextuel est un métatexte, un métasonnet, qui se sert de la métaphorique textile : *Websonett* [sonnet toile] par Ulf Reips, prix du premier concours de littérature Internet, organisé en 1996 par l'hebdomadaire Die Zeit, et qui

se veut la réplique au célèbre sonnet sur le sonnet d'August Wilhelm Schlegel[13].

12. De par son haut degré d'autorelation artistique, le genre du sonnet est prédestiné à être le théâtre de l'autothématisation et de l'autoréflexivité. Ce dispositif autoréflexif est à l'origine du grand nombre de sonnets sur le sonnet. Le sonnet est l'incarnation de la forme autoréflexive, c'est le genre littéraire qui s'est le plus souvent, et très tôt, thématisé soi-même. Les sonnets sur le sonnet sont l'aboutissement d'une tradition spécifique de l'*Ars poetica*.

Le discours sonnettiste est fondamentalement caractérisé par une liaison particulière entre théorie et pratique, une relation étroite entre métaphores d'autodescription littéraire et termes descriptifs de la science des lettres, fait qui est souligné par la très fréquente coïncidence entre poésie et poétologie (théoriciens sonnettisants et poètes théorisants du sonnet).

L'incarnation française de cette alliance est le groupe Oulipo qui a agi sur l'Allemagne par le truchement d'Oskar Pastior et des sonnets oulipo traduits en allemand. Mais il y a aussi des forums internet de sonnettistes germanophones, où le travail sur le sonnet — de forme essentiellement classique et régulière — est poursuivi avec beaucoup d'esprit et pas mal d'énergie parodique. C'est souvent dans des tensons et des sonnets dialogiques, voire des sonnets répliques que les mêmes rimes sont reprises. Dans ces forums, on trouve en grand nombre les métasonnets les plus sophistiqués. Cette spécificité allemande s'explique à partir d'un déclencheur particulier, l'extraordinaire antisonnet *Materialien zu einer Kritik der bekanntesten Gedichtform italienischen Ursprungs* [Matériaux pour une critique de la forme poétique d'origine italienne la plus connue] de Robert Gernhardt (1979), qui a provoqué d'amples débats pour et contre le sonnet. C'est ainsi que la scène allemande se caractérise par sa remarquable densité en métaréflexion et en sonnets sur le sonnet, ce qui a donné naissance à un terme percutant : « Sonettsonett ».

13. La genèse de la forme et du terme de « couronne de sonnets » semble indiquer que le principe combinatoire et le principe textile sont homologues : une variante définie comme pure permutation porte une désignation liée à l'idée d'entrelacement.

Les couronnes de sonnet autoréflexives réalisent l'entrelacement de mots/rimes tant sur le plan structurel que sur le plan thématique. Logiquement, la première couronne autoréflexive fit son apparition peu de temps après l'invention de la couronne tout court : *Questa ghirlanda*

[13] <http://www.uni-tuebingen.de/uni/sii/Ulf/Recent/websonettLOOP.html>

di fioretti e fronde (dell'Uva Monaco, 1585). Les couronnes autoréflexives connurent un véritable épanouissement auprès des symbolistes russes, et celui-ci fut stimulé par la traduction de la couronne de sonnets du romantique slovène France Prešeren, qui s'était à son tour inspiré d'August Wilhelm Schlegel. Dans le *Sonetni venec* de Prešeren, la désignation du genre, à savoir le tressage de couronne, produit le motif poétologique principal, et le sonnet magistral est lié aux autres vers de sonnet par un entrelacement d'acrostiche. Depuis, les Russes ont composé plus de 300 couronnes, les Slovènes cultivent la couronne des couronnes, et il y a également des couronnes de sonnet dans la littérature allemande — souvent avec des motifs métatextuels.

La scène de la littérature germanophone est remarquable pour sa façon innovatrice d'expérimenter la couronne de sonnets, ce qui signifie peut-être la résurgence de cette audacieuse décomposition du cycle de sonnets que pratiquait Rainer Maria Rilke. On pourrait définir le phénomène comme une déconstruction, un mélange dans lequel entrent la destruction de la forme fixe et la construction de règles différentes. À la notion de tissu poétique s'ajoute depuis peu une variante biologique : le tissu dermique et les cellules. On la trouve chez Ulrike Draesner, dans sa couronne de sonnets *anis-o-trop* [anis-o-trope] (1997), ou, comme cas médical, dans la couronne de sonnets *amabilis insania* de Nicolai Kobus (2000). En associant à la permutation régulière des vers la rime assouplie, les assonances et le jeu de mots, Draesner croise de structures biologiques quasi-naturelles, sinon sauvages, la rigueur numérique de la couronne. Dans un livre renversé, Michael Rieth présente une seule et même couronne d'abord à l'endroit sous forme régulière (*Selbstbildnis. Ein Sonettenkranz* [Autoportrait. Une couronne de sonnets]), ensuite à rebours sous forme décomposée, éparpillée en vers libres (*Sonettenkranz, revisited* [Couronne de sonnets, revisitée], 2005). Thomas Krüger crée une « toile de sonnets » dans laquelle, au niveau horizontal, toutes les lignes parallèles sont susceptibles de produire par combinaison de nouveaux sonnets (*Grübelschilf* [Roseaux pensants], 2006). Une méga-couronne de sonnets, fausse mais pleine d'invention, composée de 14 fois 14 éléments totalement hétérogènes, avait déjà été présentée en 1985 par Franz Josef Czernin dans *die kunst des sonetts* [L'Art du sonnet], une sorte de rhizome. On remarquera la position intermédiaire de l'allemand ou plutôt de l'autrichien entre les mondes romans et slaves et le rôle de passeur du poète bilingue, Prešeren, dans la ville bilingue, Ljubljana, là où les mondes se touchent.

Il est tout à fait significatif qu'un modèle romantique autoréflexif de la texture ait gagné un statut archétypique pour les modernes. Dans une perspective comparatiste, cela s'explique par l'interaction Est-Ouest et par la rencontre interculturelle de formes qui touchent à la combinatoire, à la métaphorique textile et à l'autoréflexivité.

Le motif métapoétique du tressage de couronne est amplement attesté dans la tradition stylistique ornementale byzantine et dans les œuvres les plus remarquables du *pletenie sloves* slavon. Lors de l'importation en Russie de la couronne de sonnets, on a pu, de la sorte, réactiver dans la mémoire culturelle la vieille conception slavon du tressage et de l'entrelacement des mots, et c'est là, sans doute, qu'il faut voir la raison profonde pour le succès exceptionnel, en Russie, de la couronne de sonnets. De la métaphore du tressage pour dire la forme combinatoire du sonnet peut naître une coïncidence productive des traditions — séparément développées dans la Romania et dans la Slavia — de l'entrelacement des mots.

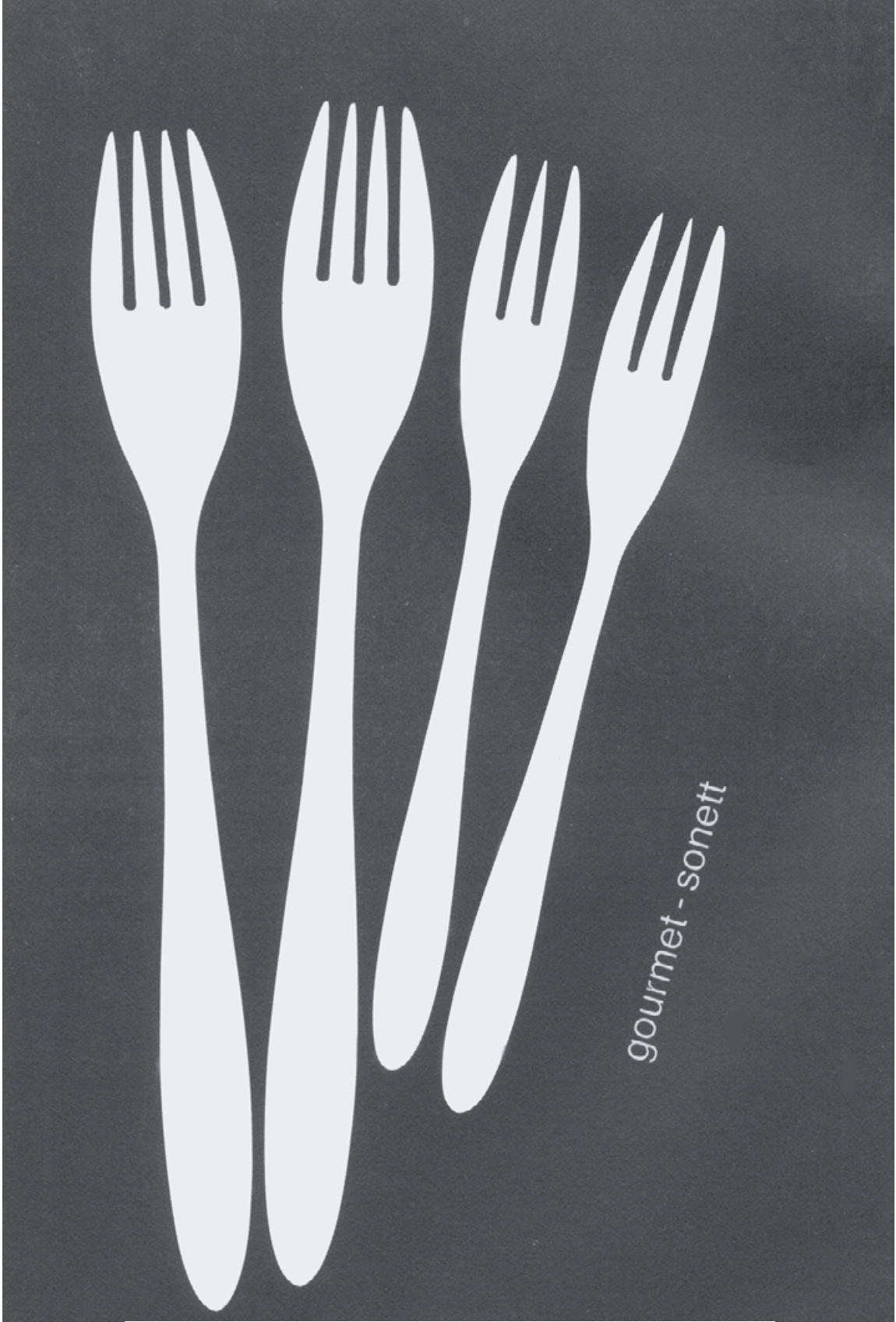
14. De cette thèse, on peut dériver un argument à faire valoir dans le débat, toujours vif, sur la naissance du genre : le sonnet serait à attribuer non pas au contexte sicilien, mais au contexte provençal. Car la théorie dite provençale de la naissance du sonnet serait clairement appuyée par les thèses esquissées concernant le rapport réciproque entre combinatoire et entrelacement dans le sonnet. Les formes strophiques de la poésie lyrique provençale — spécimen exemplaire : la sextine[14] — peuvent être considérées comme le produit de la combinatoire et de l'*entrebescar* et comme indicateur et forme anticipée de la synergie entre combinatoire et entrelacement dans le sonnet. Ce qui signifierait que le concept de l'*entrebescar los motz* serait éventuellement passé de la poésie troubadour occitane dans l'évolution du sonnet, ou bien à un stade initial ou bien par rétroaction ultérieure à travers la couronne de sonnets.

Tout au long de l'histoire du genre, le sonnet prouve en tout cas une affinité pérenne avec les idées de combinatoire et de texture.

Université d'Erlangen

(Traduit par Franz Josef Hausmann)

[14] « La sextine est essentielle à la compréhension de *l'entrebescar* » (Roubaud, *La fleur inverse*, p. 321).



Karl Riha: so zier so starr so form so streng. 14 text – und 9 bildsonette. Bielefeld 1988

Malgorzata Sokolowicz

La place du sonnet dans l'œuvre poétique de Jarosław Iwaszkiewicz

De l'Histoire à l'histoire personnelle

Jarosław Iwaszkiewicz est né le 20 février 1894 dans un petit village, Kalnik, situé près de Kiev en Ukraine. Son père, originaire de la petite noblesse de cette région, prend part à l'insurrection de janvier 1863 et cet acte patriotique a une influence directe sur la formation de Jarosław. Rappelons que l'insurrection de janvier fut la dernière tentative armée de libérer la Pologne, mise en morceaux par trois oppresseurs, avant que le pays ne devienne indépendant en 1918. Les luttes ont duré jusqu'à l'automne 1864, suscitant de terribles représailles de la part des Russes. Le père d'Iwaszkiewicz a perdu ses terres et ses biens, d'autres ont été tués ou envoyés en Sibérie. Mais malgré l'échec, tous ceux qui avaient pris part à l'insurrection étaient considérés comme héros et martyrs. Par conséquent, les traditions patriotiques étaient très vives dans la famille d'Iwaszkiewicz[1].

Compte tenu du lieu de sa naissance, Iwaszkiewicz s'imprègne tôt de culture russe et ukrainienne. Ses premiers textes sont même écrits en polonais ou en russe. Sa famille tenant à lui assurer une bonne formation, il étudie le droit et fréquente le conservatoire de musique à Kiev, mais il s'intéresse aussi de plus en plus à la littérature. Il débute en 1915 avec un sonnet, « Lilith », publié dans un périodique de Kiev.

En 1918, l'année où la Pologne retrouve l'indépendance après cent vingt-trois ans de partages, Iwaszkiewicz déménage à Varsovie. Il s'unit très vite aux jeunes artistes varsoviens. Remarquons que la fin de la

[1] Andrzej Gronczewski, *Jarosław Iwaszkiewicz*, Varsovie, PWN, 1974, p. 9-10.

Première Guerre mondiale marque en Pologne la fin définitive d'une époque littéraire, connue sous le nom de la Jeune Pologne, et inaugure une nouvelle époque appelée plus tard la période d'entre-deux-guerres. La Jeune Pologne, qui commence dans la dernière décennie du XIXe siècle, est imprégnée de l'atmosphère fin-de-siècle. Les artistes sont fascinés par des motifs pessimistes et catastrophiques. Ils rejettent le rationalisme et puisent dans le romantisme le culte de l'individu et le pouvoir des sentiments. Ils créent un nouveau type de l'artiste — créateur par excellence, élevé par son œuvre au niveau des dieux et séparé des non-artistes regardés comme des masses sordides. Cette esthétique s'achève en 1918 ; les artistes s'enivrent de la liberté de la Pologne et, loin de cultiver une posture distante à l'égard de leurs compatriotes moins instruits, ils veulent désormais que leur poésie contribue au contraire au bien de la nation.

Iwaszkiewicz est vite fasciné par cette nouvelle philosophie. En 1920 il participe à la création du groupe poétique *Skamander*[2] qui a le plus influencé la poésie polonaise de la période d'entre-deux-guerres (le groupe existe jusqu'à la Deuxième Guerre mondiale). Portés par l'enthousiasme de la liberté retrouvée, les jeunes poètes de *Skamander* chantent la vie et cultivent une poésie tournée vers le moment présent. Ils tournent radicalement le dos au modèle moderniste lancé à la période de la Jeune Pologne, à savoir celui du poète-prophète situé en deçà de la réalité. À l'inverse, ils contribuent à la naissance d'une nouvelle conception du poète, qui participe à la vie quotidienne de la Pologne, prône la vitalité, la liberté et la vie ordinaire. Cependant, bien qu'il appartienne aux cinq fondateurs du groupe, Iwaszkiewicz reste toujours un peu à l'écart. Sa poésie ironique, parfois stylisée, semble n'avoir pas tout à fait renoncé à l'idée de l'art pour l'art empruntée à la Jeune Pologne et elle n'observe pas très strictement les règles de *Skamander*[3].

En 1925 Iwaszkiewicz part pour Paris où il a obtenu une bourse du gouvernement français. Il étudie l'arabe et le turc à l'École des Langues Orientales, mais participe aussi à la vie littéraire et musicale de la ville. Revenu en Pologne, il s'engage dans la diplomatie. Il passe trois ans à Copenhague où il découvre la culture scandinave, ce qui lui permettra plus tard de traduire en polonais les œuvres de Kierkegaard. Diplomate, il voyage aussi beaucoup en France et en Italie.

---

[2] Voir Roger Legras, *Les poètes polonais du « Scamandre »*, Lausanne, L'Âge d'homme, 2004.

[3] Jerzy Kwiatkowski, « Poezja Iwaszkiewicza », *Jarosław Iwaszkiewicz*, réd. Janusz Rohoziński, Varsovie, Państwowe Zakłady Wydawnictw Szkolnych, 1968, p. 283.

La Seconde Guerre mondiale le retrouve en Pologne. Avec sa femme il organise dans sa maison à Stawisko, près de Varsovie, une sorte d'abri pour les artistes dans le besoin. Cette activité héroïque lui apportera plus tard plusieurs récompenses. Il est honoré, entre autres, du titre de « Juste parmi les Nations » pour avoir sauvé plusieurs artistes juifs.

Après la guerre il s'engage à nouveau dans la vie littéraire et sociale en Pologne ; il y participera activement jusqu'à la fin de sa vie[4]. Pour les jeunes, Iwaszkiewicz est un maître du fait de son œuvre littéraire déjà importante et de l'attitude patriotique et héroïque dont il a fait preuve durant la guerre. Il devient rédacteur en chef d'un des magazines littéraires polonais les plus connus, *Twórczość* [*Création*], et il est nommé président de l'Association des écrivains polonais. Il remplira ces deux fonctions jusqu'à sa mort, le 3 mars 1980.

Un écrivain fécond et admiré

Un mois avant sa mort, Iwaszkiewicz écrit son dernier poème, « Urania » [« Uranie »] qui est un adieu au monde et témoigne de la réconciliation du poète avec la mort. La genèse de ce poème est fort intéressante : Iwaszkiewicz a baptisé du nom des neuf muses les neuf pins qui poussaient devant sa maison bien-aimée à Stawisko. Le plus haut d'entre ces arbres portait le nom d'Uranie. Citons ici en entier le poème qui clôt l'œuvre poétique d'Iwaszkiewicz et qui est en même temps si caractéristique de sa manière :

Uranie, sœur résineuse, je t'ai donné ce nom
Car le doigt de ta cime pointe vers le ciel.
Le vent qui se lève dans ta noire crinière
S'apaise près du sol. Ma sœur, je te somme,

Comme jadis le devin couronné de gui,
Afin que tu demeures au seuil de ma maison,
Que tu gardes la fleur, le fruit et l'abeille,
Et les cœurs qui s'éteignent ici en secret.

Uranie, muse du jour qui verra le terme,
Déesse de la fin et de tout ce qui dure,
Déesse de destruction, déesse du mal,
Prends ma maison en garde, gardienne du néant.

[4] Kazimierz Koźniewski, « Jarosław Iwaszkiewicz w życiu literackim sześćdziesięciolecia », *O Twórczości Jarosława Iwaszkiewicza*, réd. Alina Brodzka, Cracovie, Wydawnictwo Literackie, 1983, p. 56.

Prends-moi dans ta crinière, sœur folle, sauve-moi,
Arrache ces bras qui ne pousseront plus
Ensevelis-moi, donne-moi ta couronne,
Que je sois à mon tour arbre et néant.

Sailly, le 2 février 1980
(trad. Constantin Jelenski)[5]

Écrivain très fécond, Iwaszkiewicz excelle dans presque tous les genres littéraires. Il écrit des romans, des essais, des nouvelles, des récits de voyage, des pièces de théâtre, des scénarios de films, des monographies musicales, des librettos, différents genres poétiques. Ce qui est frappant dans son œuvre, c'est qu'il est un créateur qui évolue constamment. Présent sur la scène littéraire polonaise pendant plusieurs époques littéraires (il débute à la fin de la Jeune Pologne, crée pendant toute la période d'entre-deux-guerres, après la guerre et après 1956, qui est la date-frontière du début de la poésie polonaise dite moderne), il observe toujours très attentivement ses collègues écrivains et il change lui-même. Mais, tout en restant intéressé par la vie et l'œuvre de ses contemporains, il arrive toujours à préserver sa propre identité[6]. Ce qui fait la plus grande différence entre Iwaszkiewicz et d'autres écrivains et poètes polonais du XX^e^ siècle, c'est sa présence constante, qui constitue un point fixe pour ses lecteurs[7].

[5] Constantin Jelenski, *Anthologie de la poésie polonaise*, Lausanne, L'âge d'homme, 1981, p. 425 :

Uranio, sosno, siostro — tak ciebie nazywam
Bo palcem pnia swojego ukazujesz niebo.
Wiatr co się w twojej czarnej grzywie zrywa
Zacicha dołem. Siostro, wzywam ciebie

Jak niegdyś wróże w koronach z jemioły
Abyś wytrwała w progu mego domu
I strzegła kwiatu owocu i pszczoły
I serc co tutaj gasną po kryjomu.

Uranio, muzo dnia ostatecznego
Bogini końca, bogini trwałości
Zniszczeń bogini i wszystkiego złego
Stójże na straży domu i nicości.

Weźmij mnie w swoje grzywy, ty szalona
Wyszarp mi rękę co już nie wyrosną
Pogrzeb mnie, ratuj, daj swoje korony,
Bym także był Uranią, nicością i sosną.

Sailly, 2 II 1980

[6] Anna Czabanowska-Wróbel, « 'Na zycie nie ma zgody'. Jarosław Iwaszkiewicz na tle swojego pokolenia », *Stawisko. Almanach Iwaszkiewiczowski*, réd. Alina Brodzka, Małgorzata Bojanowska, Zbigniew Jarosiński, Oskar Koszutski, Podkowa Leśna, 1995, v. II, p. 24.

[7] Jerzy Kwiatkowski, « Miejsce Iwaszkiewicza w poezji polskiej xx wieku », *O Twórczości Jarosława Iwaszkiewicza*, *op. cit.*, p. 27.

Ses premières œuvres sont bien marquées par la philosophie moderniste de l'art pour l'art. On y voit la fascination de Rimbaud et du symbolisme français. Dans les années trente, il se tourne vers le classicisme compris comme choix de formes bien enracinées dans la tradition européenne. Sa poésie de l'époque est pleine de réflexions, mais aussi de distance. Les années de la guerre marquent son œuvre du pessimisme et des inquiétudes métaphysiques[8]. Dès les années cinquante, Iwaszkiewicz (suivant le courant général inauguré vers 1956) se met à moderniser la langue de sa poésie. Il renonce aux formes traditionnelles et à la régularité de vers. Il économise les mots, préférant la vérité de la vie aux figures de styles artificielles.

Iwaszkiewicz et le sonnet

Le sonnet occupe une place importante dans l'œuvre d'Iwaszkiewicz, qui y voit une réalisation idéale des formes traditionnelles. Dans la première période de son œuvre poétique, s'il choisit le sonnet, c'est qu'il s'agit de la forme préférée de la Jeune Pologne, avec laquelle il se sent toujours profondément lié. Plus tard, dans sa période dite classique, il pratique encore le sonnet de manière privilégiée : il y voit une forme classique par excellence. Par contre, le sonnet disparaît presque totalement de ses recueils des années soixante, où il se tourne vers les formes libres et abandonne la recherche esthétique au nom de la simplicité.

Dans les années vingt, Iwaszkiewicz publie de nombreux sonnets. Beaucoup évoquent la nature. D'autres, plus stylisés, se réfèrent à la poésie des modernistes polonais. Parmi les poèmes de cette époque on relève un petit jeu poétique : des poèmes-projets de sonnets. C'est le cycle *Skąd widzieliśmy Tatry (Plan sześciu sonetów)* [*D'où nous avons vu les Tatras (Projet de six sonnets)*]. Penchons-nous sur le deuxième petit chef-d'œuvre intitulé « II. Z gór Świętokrzyskich » [« II. Dans les montagnes de Sainte-Croix »] :

> Ici le premier quatrain, telles colonnes dures de pins, parlera d'un premier
> plan et une rime recherchée soulignera le calme et le silence du paysage,
> rime recherchée qui viendra comme par chance. (Staff le faisait ainsi.)
>
> le deuxième quatrain s'épanouira largement dans un
> brouillard vert de mes prés lointains et bien-aimés,

[8] *Ibidem*.

et dans les tercets, nous donnerons — comme un mystère du cœur, le plus sacré,
à peine perceptible — ce brouillard au loin, derrière les vagues de collines :

les Tatras[9].

Le texte constitue une sorte d'allusion poétique aux poètes de la Jeune Pologne. L'un d'entre eux y est même présent. Il s'agit de Leopold Staff, le poète qui débute à l'époque de la Jeune Pologne, mais qui continue à créer dans la période de l'entre-deux-guerres. Le sujet choisi par Iwaszkiewicz est très significatif. Les modernistes polonais, regroupés principalement à Cracovie, adoraient les excursions dans les Tatras : les montagnes leur apportaient l'inspiration. Dans leurs poèmes (très souvent des sonnets), ils prônaient la beauté et la grandeur des montagnes en se servant de figures de style et de formes très raffinées. C'est pourquoi la langue poétique recherchée du poème, la multitude d'épithètes (« brouillard vert », « mystère sacré, à peine perceptible ») et la promesse de la rime recherchée font une autre allusion à cette poésie parfois un peu trop sublime.

Quant à la forme du poème d'Iwaszkiewicz, elle paraît particulièrement frappante. Le poème se compose de quatre strophes dépourvues totalement de rimes et écrites pratiquement en prose sans divisions intérieures. Les deux premières strophes parlent des quatrains d'un sonnet projeté (bien évidemment jamais réalisé par Iwaszkiewicz) et forment ainsi les quasi-quatrains. Les deux dernières peuvent être appelées les quasi-tercets avec le dernier vers constituant une pointe par excellence. C'est ainsi que ce projet d'un sonnet devient un quasi-sonnet à la forme idéale d'une pyramide renversée.

D'un côté, Iwaszkiewicz semble se moquer ici, mais d'une manière très bienveillante, des poètes de la Jeune Pologne : les années vingt, c'est l'époque de la fondation du groupe poétique *Skamander* dont les postulats récusent totalement l'esthétique de la Jeune Pologne. De l'autre côté, il arrive à créer une forme un peu détournée mais toujours bien enracinée dans cette esthétique qui peut être lue aussi comme un éloge du beau paysage et pas seulement comme une ironie. Pluralité de sens et d'interprétations possibles si typique d'Iwaszkiewicz.

---

[9] Jarosław Iwaszkiewicz, *Urania i inne wiersze*, Czytelnik, 2007, p. 46.

Tu pierwszy czterowiersz będzie jak twarde kolumny sosen opowiadał o blizszym planie i rym wyszukany podkreśli spokój i ciszę widoku, wyszukany rym, który zdawać się bedzię jak szczęśliwy traf. (Tak czynił to Staff.)
drugi czterowiersz rozleje sie szeroko w zielonej mgle dalekich moich ukochanych lak,

a w tercynach zamkniemy jak najswietsza, ledwie przeczuwana tajemnice serc, te mgle odlegla za falami wzgórz:

Tatry.

Une réalisation beaucoup plus traditionnelle du sonnet est visible dans le poème « Spotkanie » [« Rencontre »]. Le sonnet fait partie du recueil *Powrót do Europy* [*Le retour en Europe*] publié en 1931. Le titre du recueil est bien significatif et montre le centre d'intérêt principal du poète — le retour aux formes et motifs de la tradition européenne qui ouvre la période dite classique de son œuvre.

Le sonnet raconte une rencontre imaginée de deux grands artistes polonais de l'époque romantique : Juliusz Słowacki (qui est, avec d'Adam Mickiewicz, le plus grand poète du romantisme polonais) et Frédéric Chopin :

Ils se sont rencontrés au coin gris d'une rue,
Leurs châles de tricot l'air faisait ondoyer,
Des saints de médaillons Chopin avait la vue
Aux yeux d'émail. Juliusz des prunelles d'acier.

Słowacki resserrait sur soi la redingote
Dont le vent arrachait les pans de sous sa main.
Brusquement lui revint un souvenir : ces notes...
Chopin cherchait un nom — si ne le trompait point

Sa mémoire, à ses yeux soudain terne palette.
L'un et l'autre arrêtés. Mais ce ne fut pas long :
Chopin se ressouvint : ah ! oui... c'est ce Poète

Sans talent. Słowacki soupira : moribonds,
Qui, le premier de nous, là-bas... — Ainsi pensèrent
Les Bardes, se croisant — qui toujours se croisèrent

(trad. Roger Legras[10])

Quant à la forme du sonnet, dans le texte original la rime est basée sur sept sons. Le premier quatrain réalise la rime embrassée. Puis, nous avons deux suites de quatre vers à la rime croisée pour finir avec un distique à la rime plate, ce qui fait penser au sonnet anglais. Le sonnet est écrit en vers de treize syllabes qui est en polonais l'équivalent de l'alexandrin.

On peut s'interroger sur la forme ici adoptée, Iwaszkiewicz ayant utilisé un mètre très élégant pour évoquer un sujet apparemment très ordinaire : une brève rencontre de deux artistes. Les quatrains et les tercets, à l'exception du vers final, sont entièrement consacrés à la description. La réflexion se cache dans le quatorzième vers qui constitue une pointe par excellence et ouvre la porte à maintes interprétations possibles.

[10] Roger Legras, *op. cit.*, p. 148

Ce qui frappe dans ce sonnet, c'est la simplicité de la langue. Iwaszkiewicz renonce aux figures de style recherchées, se limite à quelques comparaisons très simples, à peine visibles dans la traduction : « Des saints de médaillons Chopin avait la vue / Aux yeux d'émail » et « Sa mémoire, à ses yeux soudain terne palette », et à quelques épithètes (par exemple « coin gris d'une rue »). Et pourtant, de cette langue simple émerge une image très distinguée. Le lecteur s'imagine très facilement la scène, ressent même le vent qui arrache les pans de la redingote de Słowacki . La langue est particulièrement pittoresque. C'est justement ce que les chercheurs soulignent quand ils parlent de la lyrique d'Iwaszkiewicz — elle est si simple qu'elle touche au sublime[11].

Iwaszkiewicz avait toujours un penchant très visible pour l'époque du romantisme, mais les deux artistes de son sonnet sont loin d'être présentés comme bardes nationaux. Ils sont décrits comme des gens tout à fait ordinaires, apparemment indifférents ou même méchants. Iwaszkiewicz s'intéressait toujours à l'artiste et à son destin. Par ailleurs, l'une de ses inquiétudes les plus grandes était la peur du vide, liée aussi en quelque sorte à la mort[12]. Ces deux préoccupations sont bien visibles dans ce sonnet. Les grands créateurs se trouvent ici opposés à leur propre talent et à la mort qui approche. Une simple rencontre devient une « lumière du court moment de l'existence[13] ». Face à la fragilité et la vanité de la vie, un court moment devient éternité et comble le vide. Les bardes se croisent toujours dans l'imagination de leurs admirateurs. Ils restent immortels et cette immortalité les élève à une dimension tout à fait nouvelle et bien différente de celle d'une rencontre dans une rue grise où il faisait du vent. Soudain, il s'avère que leur rencontre n'est pas du tout si ordinaire, mais qu'elle peut constituer une métaphore de l'immortalité de l'art.

L'un des derniers sonnets d'Iwaszkiewicz a été publié en 1957 dans le recueil *Ciemne ścieżki* [*Les sentiers obscurs*]. Dans son œuvre ultérieure le poète passera aux formes plus libres et oubliera le sonnet. La majorité des poèmes rassemblés dans ce recueil parle de l'expérience triste de la guerre. Ils font partie d'une sorte de biographie de l'artiste qui, après l'expérience terrible de la guerre, essaye à nouveau de retrouver son destin, son sentier.

---

[11] Tomasz Wójcik, *Pociecha mieszka w pięknie. Studia o Twórczośći Jarosława Iwaszkiewicza*, Varsovie, Dom Wydawniczy Elipsa, 1998.

[12] Justyna Szczęsna, « 'Nie chcę wszechświata pustego' », *Powroty Iwaszkiewicza*, réd. Agnieszka Czyźak, Jan Galant, Katarzyna Kuczyńska-Koschany, Poznań, Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria literacka", 1999, p. 39.

[13] Jerzy Lisowski, *Introduction* à Jarosław Iwaszkiewicz, *Poezje wybrane*, Varsovie, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1989, p. 6.

Le je lyrique de ces poèmes est en mouvement continuel — il voyage ou se promène. Pendant ce voyage il se penche sur le monde entier, il se laisse surprendre par ce monde et par les lois qui le gouvernent[14]. Il tâche de retrouver le sens de la vie, perdu dans le cauchemar de la guerre. Toutes ces tendances se laissent très facilement remarquer dans ce poème qui n'a même pas de titre, mais seulement un numéro, 6 :

Ne point se retourner, même lorsque la tête
Plonge sans le vouloir dans le vert alentour,
Suit les derniers oiseaux fuyant sur la coupole,
Et la trace d'un vol sur l'étang de cristal.

Ne point se retourner ; s'en vont les hirondelles
Pour revenir un jour vers les hommes futurs,
Et les fils si serrés d'un poteau jusqu'à l'autre,
Ne sont partition — mais de l'envol la carte.

Le train longe l'étang, siffle... puis n'est plus là.
Saille la cheminée en briques, sèche et rouge.
Plus sombre que la nuit, même il ne faut chercher.

L'ombre sur soi s'enroute. Il le faut. Hélas, Dieu !
Et cette vérité j'ignorais, la plus lourde :
Avancer méditant — et sans tourner la tête[15].

Ce sonnet n'est pas un sonnet au sens propre du mot parce qu'il n'a pas de rimes. De la forme du sonnet il ne reste que la division en quatrains et tercets et la pointe très visible du quatorzième vers formant une sorte de conseil. Par contre, le mètre est un mètre élevé, de treize syllabes.

Le poème décrit une situation très simple. Le *je* lyrique observe le vol des hirondelles, ce qui éveille en lui une réflexion prononcée dans le dernier tercet. Dans le poème c'est le paysage qui est très important, ce qui est d'ailleurs l'un des traits typiques de la poésie d'Iwaszkiewicz. Dans sa poésie l'homme est presque toujours plongé dans la nature[16]. C'est l'exemple de ce que les chercheurs appellent la « sérénité » d'Iwaszkiewicz, c'est-à-dire le fait de réfléchir dans le paysage jusqu'à s'y endormir, y disparaître presque, ce qui présage l'union future de l'homme avec le cosmos tout entier[17]. (La meilleure réalisation de cette « sérénité » se laisse

[14] Zbigniew Chojnowski, *Poetycka wiara Jarosława Iwaszkiewicza*, Olsztyn, Wyższa Szkoła Pedagogiczna, 1999, p. 28.
[15] *Panorama de la littérature polonaise du XX^e siècle, Poésie 1 et 2, édition François Rosset, textes choisis par Karl Dedecius, traduits par N.N.,* Paris, Éditions Noir sur Blanc, 2000, p. 208.
[16] Irena Maciejewska, « 'Pociecha mieszka w pięknie' (Jarosław Iwaszkiewicz, *Śpiewnik polski*) », *O Twórczości Jarosława Iwaszkiewicza*, *op. cit.*, p. 99.
[17] Zbigniew Chojnowski, *op. cit.*, p. 19.

discerner dans le dernier poème d'Iwaszkiewicz — « Uranie », déjà cité). Dans ce sonnet c'est aussi la nature qui devient un point de départ pour une réflexion philosophique importante.

Il faut noter que la poésie et la prose d'Iwaszkiewicz se jouent toujours dans un paysage concret, nommé, mais en même temps métaphorique et ambiguë[18]. Le paysage de ce sonnet est celui de la maison bien-aimée d'Iwaszkiewicz à Stawisko. On y reconnaît l'étang, le parc, le sifflement du train ou la cheminée en briques. Ce paysage constitue en même temps un signe de stabilité, de normalité[19] qui s'oppose au passé terrible de la guerre.

Les hirondelles qui vont revenir font allusion au cycle de la nature. Elles reviennent toujours au printemps, apportant de l'espoir. Au Moyen Age, elles étaient le symbole de la résurrection[20]. Mais le je lyrique ne dit pas que les hirondelles retourneront l'année prochaine. Il dit qu'elles reviendront aux « hommes futurs ». Sa génération serait-elle donc une génération perdue ?

Une autre chose inquiète dans ce poème : c'est l'image des « fils si serrés d'un poteau jusqu'à l'autre ». Ne fait-elle pas penser aux fils de camps de concentration ? Les hirondelles voudraient quitter le plus vite possible ces endroits qui constituent leur « carte de l'envol ». Les poèmes d'Iwaszkiewicz après la guerre semblent être marqués par la nostalgie et la mélancolie. On peut y ressentir une sorte de résignation[21]. C'est aussi le cas de ce poème-ci.

L'incipit et en même temps l'anaphore « Ne point se retourner » semble parler directement du drame de la guerre et dire : « essayez d'oublier les images du mal, du désespoir, du temps qui passe »[22]. Mais est-ce possible ? Soudain, la nuit tombe, l'obscurité gagne les terrains bien connus et le je lyrique se tourne vers Dieu. Iwaszkiewicz est souvent appelé « le poète du murmure »[23], il ne parle pas ouvertement, il suggère, laisse entendre... Comme dans ce sonnet dont la pointe est une invitation à vivre encore. Mais le lecteur ressent qu'il est énormément difficile de le faire.

---

[18] Małgorzata Baranowska, « Muza krajobrazu ojczystego », *O Twórczości Jarosława Iwaszkiewicza*, *op. cit.*, p. 109.
[19] Zbigniew Chojnowski, *op. cit.*, p. 38.
[20] *Ibidem*.
[21] Anna Legeżyńska, « 'Nie bądź sentymentalnym płąksa'. O elegijności w wierszach powojennych, *Powroty Iwaszkiewicza*, réd. Agnieszka Czyżak, Jan Galant, Katarzyna Kuczyńska-Koschany, Poznań, « Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria literacka », 1999, p. 53-55.
[22] Zbigniew Chojnowski, *op. cit.*, p. 38.
[23] Jerzy Lisowski, *op. cit*, p. 5.

Ce qui est particulièrement frappant, c'est qu'Iwaszkiewicz réussit à créer un poème philosophique sur l'expérience douloureuse de la guerre, sur le passage du temps, sur l'espoir, mais sans recourir à des notions philosophiques. La langue, comme dans la grande majorité de ses poèmes, reste toujours extrêmement simple[24].

L'analyse de ces trois poèmes liés par leur forme au sonnet et qui viennent de différents moments de l'œuvre d'Iwaszkiewicz pointe quelques traits caractéristiques de sa poésie. C'est un poète très sensible au moment de la création, un poète qui aime s'amuser avec les mots, mais avant tout un poète du langage simple et de la réflexion. Les chercheurs soulignent combien son œuvre ne se laisse enfermer dans aucune formule critique ou littéraire. On peut trouver chez lui tous les courants esthétiques du XX^e^ siècle : l'esthétisme parnassien, l'expressionnisme, la continuation des problèmes et formes modernistes, le classicisme, l'égotisme lyrique et l'objectivité des faits[25]. Mais toujours à la base de son œuvre se trouve la culture polonaise du romantisme et du positivisme, la culture patriotique, citoyenne, où l'ethnique l'emporte toujours sur l'esthétique[26].

Si son œuvre occupe toujours une place primordiale dans la littérature polonaise, c'est parce qu'après maintes expériences Iwaszkiewicz semble avoir compris l'essentiel des processus sociaux, historiques et culturels[27]. Il est probablement si important pour les Polonais parce qu'il était un intermédiaire entre le XIX^e^ siècle auquel il restait lié par sa biographie, ses émotions et son esthétique, et qui est un siècle exceptionnel pour les Polonais, et le XX^e^ siècle, celui de la liberté (du moins partielle, vu les relations de la Pologne avec l'ancienne Union Soviétique) et de la modernité. Il était un intermédiaire entre le passé et le présent[28].

Malgorzata Sokolowicz,
Université de Varsovie

[24] Anna Czabanowska-Wróbel, *op. cit.*, p. 29.
[25] Helena Zaworska, *'Opowiadania' Jarosława Iwaszkiewicza*, Varsovie, WSiP, 1985, p 5.
[26] Maria Janion, « Iwaszkiewicza 'mit powstania' i ironia czynu dziejowego », *O Twórczośći Jarosława Iwaszkiewicza*, *op. cit.*, p. 17.
[27] Andrzej Gronczewski, *op. cit.*, p. 9.
[28] Andrzej Zawada, « Iwaszkiewicz w polskim czyśćcu », *Miejsce Iwaszkiewicza — w setną rocznicę urodzin. Materiały z konferencji naukowej 20-22 lutego 1994 r.*, Podkowa Leśna, 1994, p. 7.

François Michel Durazzo

Traduction de sonnets de Quevedo

A un hombre de gran nariz

SONETO 513

Érase un hombre a una nariz pegado,
érase una nariz superlativa,
érase una alquitara medio viva,
érase un peje espada mal barbado;

era un reloj de sol mal encarado,
érase un elefante boca arriba,
érase una nariz sayón y escriba,
un Ovidio Nasón mal narigado.

Érase el espolón de una galera,
érase una pirámide de Egipto,
las doce tribus de narices era.

Érase un naricísimo infinito,
frisón archinariz, caratulera,
sabañon garrafal, morado y frito.

[Ms. 3.795, Bibl. Nacional, f. 261.

Parnaso, 416, a.]

À un homme au grand nez[1]

Il était un nez d'un homme affublé,
Il était un nez plus qu'hyperbolique,
Un alambic qui de vivre se pique,
Il était un espadon mal barbé,

C'était un cadran mal ensoleillé,
C'était un éléphant faisant la nique,
Il était un nez scribe ou bien saïque[2],
Un Ovide Nasón mal énasé.

C'était l'éperon d'une nef romaine,
C'était une pyramide égyptienne,
C'était les douze tribus au long nez ;

Il était des nez le plus nez, l'élite,
Moule à masques, gros naseaux, archinez,
Énorme engelure, violette et frite.

[1] Peut-être le poète Luis de Góngora, ennemi du courant conceptiste que représente Quevedo.

***Mujer puntiaguda con enaguas**

SONETO 516

Si eres campana, ¿dónde está el badajo?;
si pirámide andante, vete a Egito;
si peonza al revés, trae sobrescrito;
si pan de azúcar, en Motril te encajo.

Si chapitel, ¿qué haces acá abajo?
Si de disciplinante mal contrito
eres el cucurucho y el delito,
llámente los cipreses arrendajo.

Si eres punzón, ¿por qué el estuche dejas?
Si cubilete, saca el testimonio;
si eres coroza, encájate en las viejas.

Si büida visión de San Antonio,
llámate doña Embudo con guedejas;
si mujer, da esas faldas al demonio.

[*Parnaso*, 417, b]

Femme pointue portant robe à panier

Si tu es cloche, où est ton marteau qui réveille ?
Va, pyramide errante, au pays d'Osiris,
Fais, toupie renversée, voir ce qui est inscrit[3].
Pain de sucre[4] es-tu donc? Je t'encaisse à Marseille.

La flèche d'une église à bas se dépareille.
Mais si d'un flagellant, tout de noir, mal contrit,
Tu es le capuchon, la faute et le délit,
Que les sombres cyprès t'appellent la corneille.

Sors ce que tu retiens, si tu es gobelet,
Pourquoi quitter l'étui, si tu es un stylet ?
Es-tu caroche[5] ? Aussi, coiffe les vieilles sèches.

De saint Antoine es-tu la piquante vision ?
Appelle-toi alors dame Entonnoir à mèches.
Es-tu femme ? Envoie donc ces jupes au démon.

[2] J'ai traduit *sayón* (longue tunique portée pendant la Semaine Sainte par les pénitents) par *saïque* (bateau oriental au grand mât avec un hunier d'une hauteur extraordinaire), ce qui sauve la rime et l'idée plutôt que le sens exact du terme qui présente peu d'intérêt.
[3] « Ce qui est inscrit », probablement une adresse qui indique la destination de la toupie.
[4] Le « pain de sucre » était conique, et j'ai traduit *Motril*, par Marseille, son équivalent.
[5] La « caroche » est le capuchon que portaient les condamnés du Saint-Office.

Túmulo de la mujer de un avaro que vivió libremente, donde hizo esculpir un perro de mármol llamado "Leal"

SONETO 520

Yacen en esta rica sepoltura
Lidio con su mujer Helvidia Pada,
y por tenerla solo, aunque enterrada,
al cielo agradeció su desventura.

Mandó guardar en esta piedra dura
la que, de blanda, fue tan mal guardada;
y que en memoria suya, dibujada
fuese de aquel perrillo la figura.

Leal el perro que miráis se llama,
pulla de piedra al tálamo inconstante,
ironía de mármol a su fama.

Ladró al ladrón, pero calló al amante;
ansí agradó a su amo y a su ama:
no le pises, que muerde, caminante.

[*Parnaso,* 419,b]

Tombeau de la femme d'un avare qui vécut librement où il fit sculpter un chien de marbre appelé « Loyal »

Ci-gît en cette riche sépulture
Adraste avec sa femme Astrée Perrée,
Qui l'ayant pour lui seul, quoiqu'enterrée,
Bénit le ciel de sa mésaventure.

Il fit garder en cette pierre dure,
Celle qui, tendre, fut si mal gardée;
Et fit qu'en sa mémoire dessinée
Fût de cet chien la mignonne figure.

Loyal le chien que vous voyez s'appelle
Pierre railleuse du lit infidèle,
Marbre ironique qui son renom blesse.

Il aboya le voleur, pas l'amant;
Ainsi plut-il à ses maître et maîtresse :
Ne le piétine pas, il mord, passant.

*

Epitafio de una dueña, que idea también puede ser de otras

SONETO 521

Fue más larga que paga de tramposo;
más gorda que mentira de indïano;
más sucia que pastel en el verano;
más necia y presumida que un dichoso;

más amiga de pícaros que el coso;
más engañosa que el primer manzano;
más que un coche alcahueta; por lo anciano,
más pronosticadora que un potroso.

Más charló que una azuda y una aceña,
y tuvo más enredos que una araña;
más humos que seis mil hornos de leña.

De mula de alquiler sirvió en España,
que fue buen noviciado para dueña:
y muerta pide, y enterrada engaña.

[*Parnaso*, 420, a]

Épitaphe d'une duègne, qui peut être aussi une idée de toutes les autres

Plus rusée fut que payeur tortueux;
Plus grosse fut que crâne menterie[6];
Plus sale fut qu'en été sucrerie ;
Plus prétentieuse et sotte qu'homme heureux ;

Plus que le cours[7] amie de fieffés gueux ;
Plus que la Pomme[8] experte en tromperie ;
Plus maria que coche n'apparie,
Et plus prédit le passé que hernieux.

Plus s'adonna que moulin au parlage,
Et plus ourdit de trames qu'araignée ;
Que mille fours fit bien plus de fumée.

Elle servit de mule de louage,
Ce fut à duègne bon apprentissage :
Morte mendie, trompe même inhumée.

[6] En espagnol *indïano* s'applique aux Espagnols revenus d'Amérique qui avaient la réputation de se vanter d'exploits invérifiables et faux, d'où la traduction « crâne menterie ».
[7] « Le cours », c'est-à-dire le lieu où l'on se promène.
[8] « La Pomme » de l'Arbre de la connaissance du bien et du mal.

A uno que se mudaba cada día por guardar su mujer

SONETO 601

Cuando tu madre te parió cornudo,
fue tu planeta un cuerno de la luna;
de madera de cuernos fue tu cuna,
y el castillejo un cuerno muy agudo.

Gastaste en dijes cuernos a menudo;
la leche que mamaste era cabruna;
diote un cuerno por armas la Fortuna
y un toro en el remate de tu escudo.

Hecho un corral de cuernos te contemplo;
cuernos pisas con pies de cornería;
a la mañana un cuerno te saluda.

Los cornudos en ti tienen un templo.
Pues, cornudo de ti, ¿dónde caminas
siguiéndote una estrella tan cornuda?

[Ms. 108, Bibl. Menéndez Pelayo, f.182 v., b,
Nótese que el verso 10 no rima.]

À un homme qui déménageait chaque jour pour garder sa femme

Lorsque ta mère t'enfanta cocu,
Un croissant de lune[9] fut ta planète ;
De bois de cornes ta crèche fut faite,
Ta roulette[10] un bois de corne pointu.

Tu dépensas maint pendentif cornu ;
Tu suças le téton d'une chevrette ;
Pour blason il t'échut une cornette
Et un taureau acheva ton écu.

En toi un enclos de cornes je vois;
Tes pieds de cornerie foulent des cornes[11] ;
Une corne te salue le matin.

[9] « Un croissant de lune ». On dit « les cornes de la lune » pour parler du croissant, d'où l'« astre cornu »
[10] « El castillejo » désigne une « roulette » d'enfant, planche percée montée sur roulettes dans laquelle on place l'enfant afin qu'il puisse marcher, appelée aujourd'hui « trotteur ».
[11] Comme Quevedo, je n'ai pas respecté la rime.

Les cornards possèdent un temple en toi.
Eh ! cornard que tu es, où vas-tu
Quand te poursuit un astre si cornu ?

*

SONETO 611

erta, ungüenta, meo ne gratificare sepulchro:
vina, focus, lapidi sumptus, innanis erit.
Haec mihi da, vino cineres miscere falerno,
Nempe lutum facere est, non dare vina mihi.

Hijos que me heredáis: la calavera
pudre, y no bebe el muerto en el olvido;
del sepulcro no come y es comido:
tumba, no aparador, es quien lo espera.

La que apenas ternísima ternera
la leche en roja sangre ha convertido,
no por ofrenda, por almuerzo os pido,
y el responso, después, de hambre muera.

Dadme aquí los olores cuando güelo;
y mientras algo soy, goce de todo:
venga el pellejo cuando sorbo y cuelo.

A engullirme mis honras me acomodo,
que dar el vino al polvo no es consuelo,
y piensan que hacen bien, y hacen lodo.

[Ms. 108, Bibl. Menéndez Pelayo, f. 216 v.]

N'offre pas de couronnes, d'huiles à ma tombe,
Pour ma stèle, autel, vins seront dépense vaine.
Mais donne, au vin de Falerne mêle mes cendres,
Est-ce faire mon deuil que me priver de vin ?

Fils qui de moi hériterez, la tête
Pourrit. Le mort dans l'oubli ne boit pas;
C'est lui qu'on mange, pour lui point de plats;
Nulle crédence, une tombe le guette.

La génisse encore toute jeunette
A mué son lait en sang dans le trépas,
Cette offrande, je la veux pour repas,
Meure après, le défunt dans la disette.

Tant que je sens, donnez-moi les senteurs,
Tant que je suis, que de tout je jouisse,
Que vienne l'outre et que je l'engloutisse.

Je suis tout prêt à boire mes honneurs,
Verser le vin à terre ne m'arrange,
Et pensant bien faire on fait de la fange.

Franz Josef Czernin

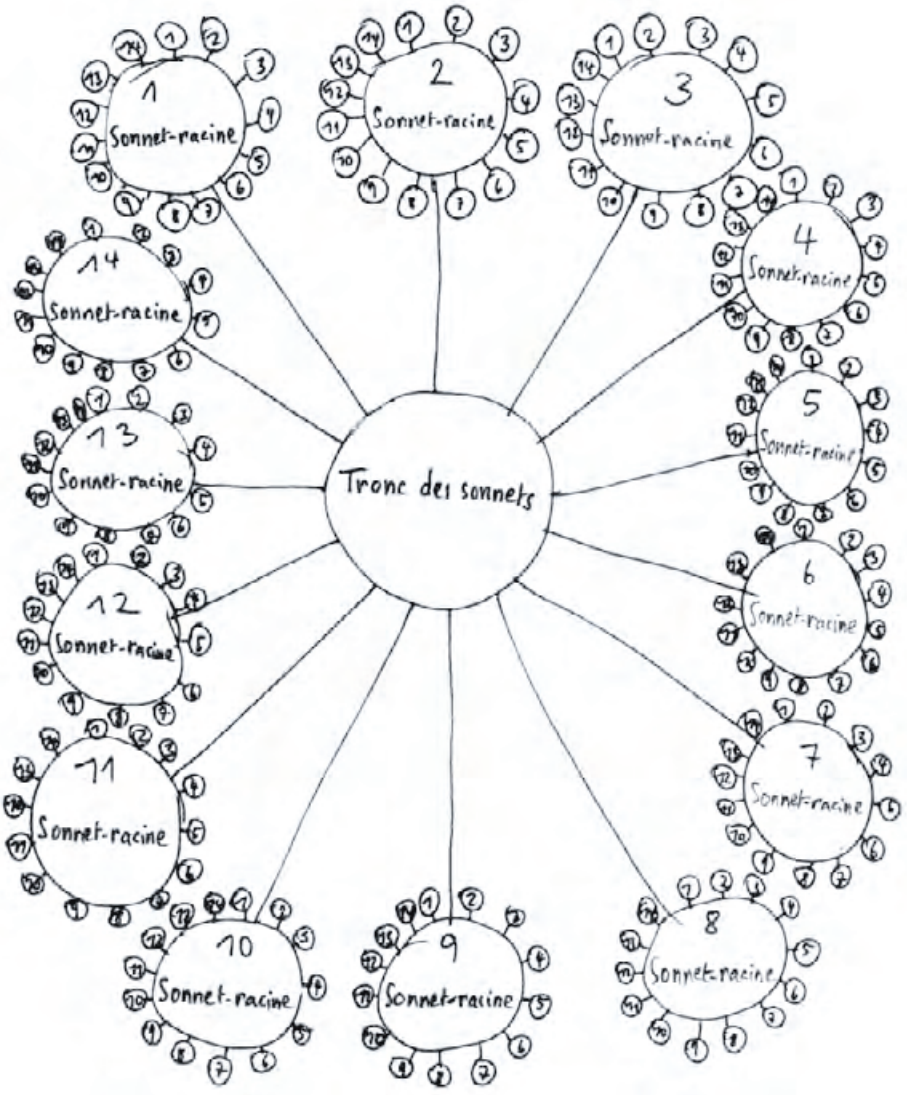
Sur *L'Art du sonnet*

Traduit de l'allemand
par Jean-René Lassalle

1. Appendice (à « l'art du sonnet », volume 1).

La forme traditionnelle de la couronne de sonnets a le schéma suivant : un sonnet comme un tronc (ou est-ce une racine ?), formé des quatorze lignes habituelles du sonnet. En arborescence à partir de ce tronc se ramifient (ou s'embranchent ?) 14 sonnets : le premier a la première ligne du tronc pour première ligne et la deuxième ligne du tronc pour dernière ligne ; le deuxième a la deuxième ligne du tronc pour première ligne et la troisième ligne du tronc pour dernière ligne ; le troisième a la troisième ligne du tronc pour première ligne et sa quatrième pour dernière. Si l'on pousse dans cette direction, on en arrive au point où la quatorzième et dernière ligne du tronc (ou serait-ce la cime ?) est la première ligne d'un sonnet et la première ligne du tronc sa dernière, afin que la couronne revienne croître en elle-même.

Cependant, comme ce schéma ne permettait pas assez de ramifications (ou sont-ce des embranchements ?) pour la croissance de mon projet, je l'ai d'abord laissé s'étendre ainsi : admettons que du sonnet-tronc (ou du tronc des sonnets) on cueille le sonnet dont la première ligne est la première ligne du sonnet-tronc et la dernière sa deuxième. Ce sonnet cueilli va maintenant devenir lui-même — pour changer évitons le mot « tronc » — une racine, c'est-à-dire le noyau de sa propre couronne de sonnets, qui se ramifiera — ou se divisera — de la façon décrite ci-dessus. Et la même règle s'appliquera à tous les autres sonnets ramifiables à partir du sonnet-tronc. Le dessin sur la page suivante (ou la feuille suivante) montre le fruit (ou est-ce la fleur ?) de l'idée de croiser la traditionnelle couronne de sonnets avec elle-même, pour ainsi dire.


Tronc des sonnets
1 Sonnet-racine
2 Sonnet-racine
3 Sonnet-racine
4 Sonnet-racine
5 Sonnet-racine
6 Sonnet-racine
7 Sonnet-racine
8 Sonnet-racine
9 Sonnet-racine
10 Sonnet-racine
11 Sonnet-racine
12 Sonnet-racine
13 Sonnet-racine
14 Sonnet-racine

Dans cette optique, comme on peut facilement le calculer, l'entière floraison (ou est-ce le fruit ?) de mon activité aurait compté 1 (le tronc de toutes les racines) + 14 (les racines) + 14 fois 14 (les branches des racines), au total 211 sonnets.

Mais bientôt a mûri en moi la pensée (ou était-ce une poussée ?) que j'aurais à redresser ce schéma (si du moins je ne voulais pas le casser complètement). Tel qu'il était, il me semblait que plusieurs facettes (peut-être étaient-ce des feuilles) de ce que j'allais récolter n'avaient pas encore assez fermenté. Infructueux et ne menant nulle part me paraissait surtout le fait que l'on puisse grimper ou descendre du tronc de toutes les racines, je veux dire du sonnet-tronc, sur les quatorze racines de sonnets, et de chacun des quatorze sonnets-racines sur chacune de ses quatorze feuilles (qui étaient peut-être aussi des pages) comme sur une échelle ou sur un arbre, montant après montant, ou branche après branche, sans risquer de chanceler ; — sur la question par exemple de savoir si on est là en train de se dresser, de s'enraciner ou de s'effeuiller. Alors il me fallut trancher, et fendre ce sonnet nommé « tronc de toutes les racines » en quatorze parties (ou sont-ce des pages ?). Ces quatorze copeaux (qui pourraient aussi être appelés clous), je les ai répartis avec régularité au-dessus de l'ensemble (ou de toutes les parties ?) comme titres pour les sonnets (ou sont-ce des feuilles ?) distincts. Cependant, pour ne pas laisser tomber dans cette forêt de feuilles ce noyau peut-être devenu pelure, je me le suis encore une fois fait rimer, en tant que tronc de toutes les racines :

comme à la forêt les arbres, feuillage aux feuilles serait,
où le vent fut monté, la tempête grimper :
si barreaux étaient échelles, et copeaux poteaux,
le fruit aura été pelure et jus aussi ?

en lame fut martelée la hache pour trancher,
quand germe devient pousse, croissent poussées et fleurs :
— avec quoi brûleront en feu flammes étincelles,
comme balancement fut nu et le bruissement vert ?

le cultivé ne sera croisé avec le semé,
car défriche ne brisa ce que moissonna cassure ?
si par branches et rameaux, racines troncs devenaient ?

les clous étaient vissant, et le clouage marteaux ;
— quoique, vermoulu se dessèche, ce qui fane pourrit ?
— pour que par l'arbre plantés soient herbe ces bourgeons ?

Maintenant il s'agissait en plus de cultiver les quatorze racines que, bien qu'elles soient inscrites sur leurs feuilles, l'on ne pouvait que difficilement encore confondre avec leurs quatorze fois quatorze pousses ou feuilles. Il m'était clair en effet que, si je voulais faire prospérer des branches vertes, je ne devais pas non plus préférer le dernier copeau de l'ensemble à une table façonnable. Bref : je devais remonter encore un peu différemment les facettes, quelle que soit l'envie de se dresser contre moi (— ou est-ce mon paresseux pourrissement ?) des sonnets appelés « racines ». Ainsi je me martelais que, chaque fois, les sonnets qui avaient pour première ligne la quatorzième ligne du tronc de tous les sonnets-racines ainsi que des racines des sonnets, et pour dernière ligne leur première, seraient le sonnet-tronc de toutes les racines de sonnets ou plutôt les racines de sonnets elles-mêmes. Il suffisait pour cela de lire les sonnets du bas (les racines ?) vers le haut (la cime ?), au lieu du haut (la racine ?) vers le bas (la cime ?), si l'on excepte qu'il faudrait aussi lire de l'arrière (le fruit ?) vers l'avant (le semis ?). Pour briser l'épine de ce qui là ne rime pas ensemble, le tronc de toutes les racines devait encore tendre sa perche : à la page 96 cela pousse de l'arrière (le semis ?) vers l'avant (le fruit ?) et du bas (l'arbre ?) vers le haut (la plante ?).

Mais tout était comme cloué ! L'ensemble n'éclosait toujours pas de son écorce comme il le devait. D'une manière encore différente, il fallait continuer à tailler : pour une partie des couronnes le schéma qu'on venait de décrire devait être plié dans ce sens (ou était-ce un livre ?) : que la dernière ligne des sonnets chaque fois cueillis ne s'enracine pas dans les sonnets-racines mais croisse à partir d'elle-même. Cependant ici aussi, afin de laisser les sonnets-racines et les sonnets cueillis pousser de façon assez intriquée pour que décider lequel d'entre eux fut défini comme simple copeau et tel autre comme une plante complète ne soit plus qu'une question d'accentuation, j'ai considéré les sonnets, d'abord nommés sonnets-racines, en même temps comme premiers sonnets cueillis, étant donné qu'ils poussent effectivement à partir de leur propre première ligne. (Disons que ceci quelquefois ne peut rimer, à rien, mais a aussi quelques avantages, dont chacun pourra faire sa propre moisson).

Finalement j'ai cueilli, du sonnet-tronc de tous les sonnets-racines ainsi que des sonnets-racines eux-mêmes [qui, pour sélectionner ici leurs feuilles (pages ?), sont placés aux pages (feuilles ?) 1, 16, 39, 45, 70, 78, 89, 105, 124, 139 ?, 144, 160, 178, 191] chaque fois seulement treize sonnets ; puisqu'ils forment eux-mêmes le quatorzième. Comme on peut le calculer facilement, il ne reste donc plus que 1 + 14 fois 14 sonnets (s'ils

en sont vraiment), et en même temps, comme je l'ai annoncé, le sonnet-tronc de tous les sonnets-racines n'a plus besoin d'apparaître, sauf ici dans cet appendice. 196 sonnets restaient donc à répartir.

Le fait que, du tronc de tous les sonnets-racines, je devais seulement cueillir treize sonnets différents de lui, me permettait de planter, dans le feuillage des feuilles ou pages affectées de sonnets, quatorze côtés de pages presque vierges (qui ne sont pas pour autant des pages de côté). D'autre part : 14 fois 14 parties, on peut s'enflammer pour moins que ça ! Maintenant en effet, quelle autre envie me brûlait que de faire refleurir chacune de ces parties à quatorze feuilles (ou sont-ce fleurs à pétales ?) comme une ligne unique (ou un mot ?) d'un sonnet (ou d'une phrase ?). Cet élément unique était-il donc à la fin l'ensemble lui-même ou inversement cet ensemble était-il en définitive seulement une partie, étant donné qu'il n'était qu'un sonnet, l'une des 197 feuilles ? Cela sonne-t'il trop noué si maintenant je bloque et me dis : « Pas une syllabe (ou un son ?) de plus » ?

Pendant que des années durant les sonnets ont poussé et grandi, que les feuilles et peut-être aussi les pages ont mûri, le sentiment (où était-ce une pensée ?) a germé en moi que, si je posais les sonnets l'un après l'autre comme le schéma décrit le prévoit, je pourrais difficilement comparer entre eux l'arbre, la feuille (ou est-ce le sonnet ?) cachés par la forêt (ou serait-ce une jungle ?). Alors j'ai encore une fois repris mes haches, hachettes, scies, merlins pour fendre et découper chaque couronne de sonnets (peut-être étaient-ce aussi des strophes) en quatorze… quoi que ce soit, n'est-ce pas. Ensuite j'ai croisé les copeaux (ou plantes) de toutes les couronnes de sonnets entre eux, de façon à pouvoir me servir à table quatorze nouvelles couronnes, disons plus richement rimées. Cependant, comme je ne voulais pas laisser se flétrir l'indivisé (qui en rime peut-être beaucoup mieux maintenant), j'ai arraché à presque chaque sonnet le numéro de page qu'il avait dans l'ancien classement, et l'ai posé près des sonnets auxquels il appartient. De plus sur la 18e feuille (ou est-ce l'ensemble ?) les numéros de page sont placés dans l'ordre qu'ils ont dans ce premier classement.

(Extrait de : *die kunst des sonetts*, Vol. 1,
Edition Neue Texte, Linz, 1985.)

2. Remarque préliminaire à *l'art du sonnet, 2e partie*

(I) La première partie de ce projet a été publiée en 1985 sous le titre *l'art du sonnet*. Elle comprend 196 sonnets, reliés entre eux par la forme de la couronne de sonnets ; j'avais toutefois élargi et transformé les règles de sa construction. (Pour plus de précisions on peut consulter l'appendice à *l'art du sonnet*).

Je ne voulais pas être moins rigoureux avec l'engendrement systématique des sonnets entre eux qu'avec le choix des mots les composant. C'est pourquoi ils proviennent surtout d'un seul champ sémantique : il s'agit de plantes, surtout d'arbres, de leurs parties, de ce qui leur arrive et comment, des outils dont on a besoin pour les travailler, des choses que l'on peut faire avec eux, etc. ; à cela s'ajoutent encore certains mots qui renvoient au fait que quelque chose s'écrit, et spécialement des sonnets. Ainsi dans ces 196 sonnets j'ai aussi employé des mots qui évoquent le rythme, le mètre, les syllabes, les strophes et les catégories grammaticales.

Cette manière rigoureusement réglée d'écrire des sonnets m'a aidé, d'une certaine manière, à voir, comprendre, peut-être aussi à connaître, mais – comme toute réalisation de quelque chose – elle a empêché la réalisation d'autres possibilités : dans ce cas d'autres possibilités de voir comprendre ou connaître. Ainsi j'ai remarqué par exemple que le son des mots dont les sonnets se composent ne jouait qu'un rôle secondaire, un rôle tellement secondaire que je n'avais pas à faire attention que les sonnets riment partout où les sonnets doivent traditionnellement rimer. Apparemment il y avait déjà là trop de rimes *sémantiques*, pour ainsi dire, qui, il me semblait, produisaient un effet similaire à celui qu'on attend traditionnellement des rimes ; il m'était clair également que, pour comprendre ce dont il s'agit dans *l'art du sonnet*, il fallait moins se concentrer sur la compréhension de sonnets distincts, que sur l'organisation des relations entre les 196 sonnets, c'est-à-dire sur le livre dans son ensemble. En effet je remarquai aussi que, pour suivre ces règles rigoureuses, dans ce livre je ne pouvais presque pas écrire de sonnets distincts, mais plutôt des types de sonnets ; plus précisément, c'est-à-dire selon la construction des couronnes de sonnets, 14 types différents de sonnets.

(II) Tout cela m'a conduit à écrire une deuxième partie à *l'art du sonnet*, qui puisse montrer un peu des possibilités qui ne sont pas réalisables dans la première partie.

Comme la première partie, *l'art du sonnet, 2e partie* utilise aussi la forme de la couronne de sonnets comme point de départ. Mais cette fois j'ai transformé et élargi cette forme d'une autre manière : le système se compose de 56 sonnets (4 fois 14) qui peuvent être lus comme *un* poème,

qui n'est pas un sonnet, mais se compose de 4 strophes dont chacune se compose de 14 sonnets ; il peut aussi être lu comme si c'étaient 4 sonnets dont chacun se compose lui-même de 14 sonnets, ou simplement comme si c'étaient 56 sonnets.

Comme dans la première partie j'essaie aussi, dans la deuxième partie, de traiter le domaine sémantique de la langue de façon systématique. Seulement, cette fois, je ne me limite pas à un seul champ conceptuel comme *plante*, je me base sur plusieurs à la fois. Ce sont principalement les domaines *corps, vêtement, maison, plante, aliment*, puis *penser, sentir, croire*, et enfin *feu, eau, air, terre*. Ces domaines seront reliés ou différenciés entre eux de diverses façons dans les sonnets distincts et les couronnes de sonnets.

Les limitations sémantiques imposées, qui ont été élargies par rapport à la première partie, étaient nécessaires pour trouver cette fois d'autres sortes de résistances – rythmiques, sonores et même métaphoriques, en somme les forces qui créent un contexte pour chaque sonnet distinct. Ceci afin que le sonnet distinct devienne plus important, par rapport à l'ensemble, que dans la première partie du projet.

Quelques temps après avoir terminé le travail sur ce projet, il m'est pourtant apparu que malgré mes bonnes intentions à leur égard, tous les sonnets distincts n'avaient pas montré une résistance suffisante envers la contrainte du système.

Ceci m'a finalement poussé à renoncer au système complet pour favoriser certaines de ses parties. Mon but était maintenant de présenter une sélection de la deuxième partie.

Cependant, alors que j'avais déjà commencé d'y travailler, je me suis rappelé que, en liaison avec la première partie de *l'art du sonnet*, certains sonnets distincts se sont d'abord formé, qui n'avaient pu ensuite trouver de place dans le système. D'une part parce que ces sonnets avaient été écrits de façon distincte, d'autre part parce que dans la deuxième partie de *l'art du sonnet* le champ conceptuel *plante* joue aussi le rôle d'*une* voix dans la polyphonie des champs conceptuels, il me paraît maintenant judicieux de mettre en relation la sélection de la 2e partie avec une sélection des sonnets distincts restés à part de la 1e partie de *l'art du sonnet*. À ces sonnets appartiennent encore certains sonnets qui témoignent du début ou du passage de la 1e à la 3e partie qui, elle, constitue la deuxième section de ce livre. Ce sont les sonnets qui, à l'aide de verbes comme *germer, mûrir, éclore, flétrir* font allusion à divers stades de la vie végétale, et donc à leur devenir et à leur disparition.

(Extrait de : *die kunst des sonetts*, Vol. 2-3, Droschl Verlag, Vienne, 1993.)

Note du traducteur

La première partie de cet article est la postface au tome 1, la deuxième partie est la préface au tome 2 de *die kunst des sonetts* de Franz Josef Czernin. Je n'ai pas traduit le troisième essai ouvrant le tome 3 qui contient ses « sonnets de temps » car il me semble parler plus de la possibilité de rendre perceptible poétiquement l'expérience du temps que du sonnet ; sauf ceci : « je m'étais fait une habitude quotidienne d'écrire ces *sonnets de temps* pendant de nombreuses années… » (p. 53).

Pour une analyse de ces livres on consultera l'article d'Astrid Poier-Bernhard « Les sonnets potentiels de Franz Josef Czernin » dans *Formules* n°7 (Paris 2003).

Franz Josef Czernin est un des principaux poètes autrichiens actuels, sans doute difficile à lire quand on est habitué à une poésie plus lyrique, mais d'une grande richesse novatrice, ciselant indéfiniment ses expérimentations pour atteindre une force quasiment classique dans ses constructions complexes.

Ses trois volumes de « Kunst des Sonetts » apparaissent comme le début d'une entreprise solitaire de revitalisation du sonnet en langue allemande, avec originalité, ampleur et système. L'auteur apprécie cette forme chez les Baroques comme Gryphius et Kuhlmann, et il y ajoute la déconstruction-reconstruction pratiquée par les poètes expérimentaux autrichiens (Rühm, Artmann, Jandl, Mayröcker, Priessnitz) ainsi que la réflexion sur les fonctionnements du langage par le philosophe Wittgenstein.

Franz Josef Czernin poursuit ici sa tentative encyclopédique d'épuisement amoureux de l'art du langage, travaillant une forme unique sur un temps long. (Son autre forme de prédilection est l'aphorisme). « L'Art du sonnet » l'a occupé entre 1980 et 1992 environ. Il a aussi traduit dans un allemand mutant très « czernien » un recueil des sonnets de Shakespeare. Le nouveau cycle qu'il composait depuis les années 90, les « sonnets des éléments », a été réuni en livre en 2002. Ces derniers sonnets ne sont plus insérés dans une vaste construction aux multiples contraintes sérielles comme les précédents, l'accent est mis maintenant sur la complexité et la beauté propres à chaque sonnet, et les surdéterminations thématiques, qui leur confèrent encore un léger aspect constructiviste, sont intégrées de façon plus organique.

On pourrait peut-être dire que le sonnet classique devient chez Franz Josef Czernin ce que le quatuor à cordes de Haydn est devenu chez des musiciens contemporains tels que Stockhausen ou Brian Ferneyhough (remodelage conceptuel, structures sur structures, les microprocessus).

Les derniers livres importants de Franz Josef Czernin sont :

– *elemente, sonette*. Hanser Verlag, Munich 2002. (sonnets)

– *das labyrinth erst erfindet den roten faden*. Hanser Verlag, Munich 2005. (aphorismes)

Le traducteur de cette contribution à *Formules* travaille à un livre en français de Franz Josef Czernin. Des extraits contenant les sonnets actuels, en français avec l'original allemand en regard, se trouvent dans les revues *Grèges* n°9 (Montpellier 2003) et *Nord-Sud Passage* n°9 (Marseille 2006).

Jean-René Lassalle

Angéla et Bernardo della Schiavetta

Les sonnets écartés de *Miroir du Miroir* (1937) de Selvio Zagghi.

Fig. 1. S. Zagghi, *Diptyque des Métamorphoses* (1919)
Brouillon dactylographié encadré de bandes typographiées et collées, Fonds Zagghi, Genève.

Miroir en Métamorphose

Miroir, suis-je *vraiment absent*, nul, écarté ?
Mensonge fûmes-nous, moi, toi, double fugace ?
Songe qui nous enlève enfin lumière et glace !
Savoir clair devenant rien : ce cristal, ôté,
Vide… Le vois-tu, terme à jamais déserté,
Avide œuvre d'horreur, sans tréfonds, sans espace ?
(L'unité d'infinis miroirs en face-à-face
Partage notre *éclat*, désormais reflété)
Je vois que nous éclaire un multiple mirage :
Limpidité, chaos, enfantement, présage…
Invité, mon Reflet, viendras-tu vers mon vers
Image après image, Autre toujours unique ?
Sage et fol, seras-tu parangon ou réplique,
Miroité, miroitant, tout en un, l'univers ?

Fig. 2a. S. Zagghi, *Diptyque des métamorphoses*
retranscription du premier volet.

Depuis ses jeunes années dadaïstes à Zurich, dès 1916, notre père, Gianfranco della Schiavetta (1898-1998) signa ses rares créations du nom de Selvio Zagghi[1].

« Selvio Zagghi » devint, sinon d'emblée, du moins rapidement, un personnage à part entière, non seulement distinct mais de plus en plus étranger à la sage personnalité que notre père affichait sous son véritable nom. Le jeune Gianfranco, en entrant à l'Université de Zurich, suivait déjà, sans aucun état d'âme, sa destinée d'héritier du *consortium* familial d'antiquariat et de bibliophilie. Par ses études d'archéologie et d'art, par sa participation attentive aux affaires en cours dans les ventes publiques et dans les transactions privées menées par l'oncle Massimo, il se préparait à prendre la tête de *Wunderkammer*, ce qu'il fit en 1925, âgé d'à peine vingt-six ans. Et bien que l'écart se creusât entre sa destinée bourgeoise et sa vie de bohème, ces deux voies devinrent secrètement complémentaires. En fréquentant incognito les milieux d'avant-garde, le futur marchand donnait forcément

[1] Cf. *Les* Métamorphoses *de Zagghi* , in *Formules,* nº 7 (2003), p. 181-188.

Métamorphose en Miroir

Univers, l'Un en tout, miroitant, miroité,
Réplique ou parangon, tu seras fol et sage !
Unique, toujours autre, image après image
Vers mon vers tu viendras, Reflet, mon invité !
Présage, enfantement, chaos, limpidité…
Mirage, multiple, un, éclaire-nous ! Que vois-je?
Reflété désormais, *éclat*, notre partage :
Face à face, en miroirs infinis d'unité,
L'espace sans tréfonds, sans horreur d'œuvre avide…
Déserté ? Jamais ! À terme, tu vois le vide
Ôté : cristal, ce rien devenant clair savoir,
Glace et lumière enfin… Enlève-nous, qui songe ?
Fugace double, toi, moi, nous fûmes mensonge.
Écarté, nul, *absent vraiment*, je suis Miroir.

Fig. 2b. S. Zagghi, *Diptyque des métamorphoses,*
retranscription du second volet

une existence très concrète à Selvio Zagghi, l'artiste aux œuvres quasiment invisibles, l'écrivain aux textes incompréhensibles. Mais, visionnaire, Gianfranco disposait grâce à Selvio d'un prospecteur avisé qui écumait les ateliers pour acheter, à des prix dérisoires, les pièces de sa collection d'art moderne, alors débutante, l'un des futurs trésors de *Wunderkammer*.

Le sonnet, forme fixe exclue des *Miroirs* ?

Les célèbres *Miroirs* dadaïstes, surréalistes et concrets de Selvio Zagghi ne sont devenus effectivement connus du grand public qu'à partir de la fin des années 1960. Leur découverte résulta des efforts de notre mère, la plasticienne Zélia Zagghi (1938-2005) qui les intégra de diverses manières dans ses propres compositions[2]. Cela dit, ces vieux *Miroirs* d'avant-garde étaient le fruit d'une élaboration encore plus ancienne et presque totalement inédite jusqu'à ce jour. Elle remonte aux premiers *Miroirs* post-symbolistes écrits par notre père au *Gymnasium*, brouillons cent fois

[2] Cf. *Les* Miroirs *des Zagghi*, in *Formules*, n° 9, p. 343-354.

repris où les méditations sur la disparition du Moi, comme celles sur la prolifération des masques (voir, par exemple, *Miroir des Mimes*[3]), étaient déjà tout à fait présentes.

Parmi les poèmes-tableaux soigneusement réélaborés entre 1915 et 1919, et même plus tard, mais finalement écartés de *Miroir du Miroir* (1937), nous présentons ici *Miroir en métamorphose* suivi de *Métamorphose en miroir* [Fig. 2a et 2b]. Pour quelle raison ce *Diptyque des métamorphoses*[4] [Fig. 1] n'a-t-il pas été retenu dans la version définitive et plurilingue de *Miroir du Miroir* ? Cela ne peut guère être imputé à leur rédaction en français puisque d'autres textes du livre sont monolingues.

Dans sa version finale[5], *Miroir du Miroir* se présente comme un ensemble « spéculaire » composé de deux parties symétriques :

a, b, c, d… n… d', c', b', a'

Tout texte présent dans une moitié de l'ouvrage comporte donc son pendant dans l'autre. A leur tour, ces textes appariés (a / a' ; b / b', etc.) sont bâtis à partir des *mêmes éléments* mais ceux-ci (lettres, syllabes, mots ou vers, selon le cas) se répètent dans un ordre réciproquement inverse. Bref, le livre en son entier a été construit sur la même figure chiasmatique, figure ensuite déclinée en diverses variantes formelles au niveau de chaque poème, en palindromes de vers, de mots, de syllabes ou de lettres. Détail important, les textes définitifs de *Miroir du Miroir* ne relèvent jamais du verslibrisme ; ils comportent même, systématiquement, des structures métriques très fortes, du type dit « carré » (sept vers de sept syllabes, six vers de six syllabes, etc). Cette disposition, de l'aveu même de Selvio[6], sert à donner un arrière-plan mathématique à la symétrie visuelle de ces œuvres.

Or les deux volets du *Diptyque des métamorphoses* sont assujettis à une forme fixe particulièrement mal adaptée au projet final de *Miroir du Miroir*. En effet, le sonnet italien, avec ses quatorze vers distribués selon la formule 8/6, comporte une dissymétrie constitutive. Toutefois, le procédé de renversement mis en œuvre provoque un effacement fatal de la limite entre les quatrains et les tercets. Autrement dit, *Miroir en métamorphose* et *Métamorphose en miroir* ne sont pas des sonnets *stricto sensu*[7]. Qui plus

[3] Publié dans une version tardive (1923) in *Les* Miroirs *des Zagghi*, *ibid*, p. 345.
[9] « *Diptyque des métamorphoses* » est un titre d'ensemble proposé par Edmond Teste, ensuite repris par Selvio pour son compte (cf. *infra*).
[5] *Miroir du Miroir*, Zurich, Atelier Zagghi, 1937, cahier de gravures. Il ne s'agit pas d'un livre imprimé, mais gravé ; chaque poème y est à la fois texte et dessin ; plusieurs de ces *Miroirs* ont connu des versions peintes, avant et après 1937.
[6] Cf. Zélia Zagghi, *Zagghi's Ghosts,* New York, CUP, 2000, p. 77-88.
[7] Les deux poèmes sont des sonnets « irréguliers » par l'effacement de la *volta*, mais aussi par la présence d'un alexandrin à position faible en sixième syllabe (« *Déserté ? Jamais ! À / terme tu vois le vide* »), ce qui l'inscrit clairement dans les expérimentations prosodiques symbolistes

est, pour se conformer au modèle métrique carré de *Miroir du Miroir*, il aurait été nécessaire, soit de raccourcir chaque texte de deux lignes, soit de réélaborer leurs alexandrins en vers de quatorze syllabes[8]. L'inadaptation du sonnet à la structure symétrique et mathématique de *Miroir du Miroir* nous semble donc être la solution la plus plausible au problème.

Selvio Zagghi à la recherche de ses semblables

En 1919, Selvio n'avait pas encore conçu la composition monumentale propre à *Miroir du Miroir*. Il écrivait, dessinait et peignait des *Miroirs* sans aucun plan d'ensemble. Il avait déjà connu (en 1916) les curieuses expériences de dépersonnalisation qui l'amèneraient à réaliser le babélique *Almiraphèl* et à approfondir ses recherches sur la possession extatique[9]. Ce fut donc dans le cadre de ses réflexions autour de la division et de la disparition du Moi que Selvio chercha un guide auprès d'un autre personnage imaginaire, bien plus âgé que lui. Il écrivit ainsi à Edmond Teste :

Zurich, le 1er septmbre 1919

Monsieur et Cher Maître,

Après beaucoup d'hésitations, j'ose enfin vous envoyer ces deux sonnets. J'y ai été encouragé par mon ami Gianfranco della Schiavetta, jeune homme de mon âge, avec qui j'entretiens une relation semblable — toutes proportions gardées — à celle qui vous lie à M. Paul Valéry, votre admirable biographe […]

Miroir en métamorphose *et* Métamorphose en miroir *font allusion au face-à-face sans fin d'une contemplation de soi par soi que vous semblez avoir connue très tôt, et que je suppose être à l'origine de vos idées, si longuement mûries […].*

En ce qui me concerne, ma conscience s'éveilla il y a trois ans environ, lorsque je me suis mis à dialoguer par écrit avec Gianfranco[10]*; depuis lors je suis saisi par certaines « spéculations » lesquelles, prenant tout mon être, me laissent, une fois éteintes, perplexe. Je n'ai pas encore réussi à me les expliquer, ni à les expliquer à Gianfranco, sauf par la poésie. Je me tourne ainsi vers vous […].*

et post-symbolistes. Par ailleurs, le *Diptyque* se rattache à la tradition du vers « rétrograde », en palindrome de mots (*versus cancrinans*), des Grands Rhétoriqueurs. La plus ancienne version d'un sonnet français *cancrinans* daterait du xvie siècle. Elle n'a pas survécu, mais Estienne Tabourot la mentionne dans *Les Bigarrures du Seigneur des Accords*, où il souligne l'extrême difficulté de l'entreprise (édition de 1588, p. 118-119). Un exemplaire de cet ouvrage rare figure dans les catalogues *Wunderkammer* des années 1915 ; il était sans doute connu du rédacteur des catalogues en question, Gianfranco della Schiavettta. Le *Diptyque* représenterait donc la première réalisation effective d'une telle forme en langue française.

[8] Le vers de quatorze syllabes n'existe pas dans la prosodie française classique.

[9] Cf. *Aspects numériques de l'Almiraphel* , in *Formules*. n° 10, 2006, p. 213-259

[10] Il s'agit de la correspondance « médiumnique » entre Selvio et Gianfranco, commencée

Cette lettre[11], non reproduite ici en entier à cause de sa longueur, fut envoyée en *care of* à l'adresse de Valéry, rue de Villejust. L'écrivain, alors âgé de quarante-huit ans, venait d'officialiser chez Gallimard son retour à l'écriture tant par l'édition de *La Jeune Parque* (1917) que par la réédition en plaquette (1919) de la *Soirée chez Monsieur Teste*, parue autrefois dans une éphémère revue d'art[12]. Dans les cénacles, des malicieux murmuraient qu'Edmond Teste était le véritable auteur des nouveaux poèmes de Valéry.

En cette année 1919, au Portugal, en Espagne, quelques grands auteurs imaginaires étaient en train d'être créés par Fernando Pessoa et par Antonio Machado[13], mais Selvio et Gianfranco l'ignoraient ; par contre, les deux compères connaissaient certainement[14] l'existence de quatre autres poètes fictifs, plus anciens, lesquels avaient produit, comme Selvio, des œuvres bien *réelles* : Thomas Rowley et Ossian, au Royaume-Uni ; Joseph Delorme et André Welter, en France. Hélas ! ces créatures conçues par Chatterton, Macpherson, Sainte-Beuve et Gide étaient données pour mortes depuis longtemps. Selvio et Gianfranco furent donc heureux d'apprendre qu'Edmond Teste, quoique auteur des plus maigres[15], vivait toujours. Et leurs espoirs furent comblés par une rapide réponse de sa part :

Paris le 17 septembre 1919

Cher Monsieur,

Que vous êtes proche du jeune homme que je fus ! En parcourant vos lignes, il me semblait que l'un de nous, créatures d'encre, dût s'évanouir. Désormais, votre drame de perte et de récupération du Monde[16] *frappe les trois coups dans mon théâtre mental. Souffrez donc que ces idées que vous dites être les miennes, et que vous prisez tant, ne soient désormais que les spectatrices émues des vôtres. N'avais-je écrit sur la véritable*

---

en 1916. Plus tard, pendant les séances parisiennes des *sommeils* surréalistes, Gianfranco laissait parler Selvio à sa place. Selvio était assez mal embouché et se brouilla rapidement avec Breton ; ce dernier, par contre, garda toujours des relations cordiales avec Gianfranco della Schiavetta.

[11] Double conservé au Fonds Zagghi de Genève sous la cote CTZ1.

[12] In *Le Centaure*, 1896, n° 2, pp. 31-44.

[13] Il s'agit de personnages pourvus d'une biographie fictive et d'œuvres bien réelles ; Pessoa les appelle « hétéronymes », Machado « apocryphes ».

[14] Cf. *Zagghi's Ghosts*, p.10-12.

[15] Teste prétendait que les véritables génies restent cachés à la foule. Cette opinion était partagée par Selvio. Il resta ainsi très discret. Ce fut également le cas de certains de ses futurs correspondants, et notamment de plusieurs parmi les hétéronymes de Pessoa.

[16] Comme le souligne Teste, la progression qui va de l'évanouissement angoissant de l'image du poète devant le miroir, jusqu'à à sa métamorphose en un autre miroir (lequel accueille dans ses reflets le monde entier), possède un caractère dramaturgique certain.

[17] La métamorphose du Narcisse de Teste non pas « en fleur » (en narcisse) mais en miroir, ressemble à la « Métamorphose en miroir » du *Dyptique*.

> *métamorphose de Narcisse*[17] *une naïve ébauche, un quart de siècle plus tôt ? Elle aurait dû rester dans mes papiers, oubliée, mais votre lumineux diptyque me l'a remise en mémoire et j'ai pu enfin l'achever […].*

La missive était assez brève mais son enveloppe recelait, dans une deuxième feuille, un sonnet, intitulé *Reflet* [voir page suivante] tout rempli d'échos du *Dyptique*. Sauf erreur de notre part, il s'agit du seul sonnet connu d'Edmond Teste. Tels furent les débuts des échanges épistolaires entre Selvio et d'autres « créatures d'encre », entreprise qui compterait bientôt des correspondants aussi divers que Ricardo Reis à Rio de Janeiro, Jorge Meneses à Buenos-Aires ou M^lle^ Sélavy à New-York.

Un troisième sonnet écarté de *Miroir du Miroir*

La réaction presque immédiate de Selvio à la réponse de Teste fut de lui envoyer un nouveau sonnet, dont les caractéristiques thématiques et formelles sont très proches des précédents : il s'agit de *Reflet du reflet* [voir page suivante], une œuvre manifestement réussie et pourtant écartée de toutes les versions de *Miroir du Miroir*.

Reflet du reflet est un véritable sonnet[18]; la *volta* y joue son rôle épigrammatique, conduisant sûrement la logique interne de l'ensemble vers une *pointe* finale. Or il est évident qu'une telle clôture ne permet pas d'obtenir, par renversement, aucun autre état *sensé* du texte : lu en palindrome de strophes, de vers, de mots, etc, le résultat reste toujours incohérent.

L'existence de *Reflet du reflet* conforte notre hypothèse : *parce que* réussi en tant que sonnet, il était condamné à rester unique, et donc exclu de *Miroir du Miroir*. Et la rigoureuse structure binaire de cette œuvre allait bientôt naître[19] du riche dialogue sur la poésie maintenu entre Selvio et Teste dans leur correspondance.

[18] Il s'agit d'un *sonnetto continuo* (construit sur deux rimes).
[19] Au cours de l'année 1920, cf. *Zagghi's Ghosts,* p. 14 et *sq*.

Deux sonnets tirés de la correspondance Teste-Zagghi

Reflet
par Edmond Teste

Miroir, de ton éclat, pourquoi suis-je banni ?
Celui qui s'y mirait, ce Narcisse fugace,
N'a guère laissé d'Autre enfoui dans ta glace
Et ton regard sans fond par nul n'est plus terni.

Serais-je donc Vampire, à tout jamais honni,
Dépouillé pour toujours des reflets de ma face ?
Non ! Dépouillé de moi, j'accueille ton espace,
Changé non point en fleur mais en flot infini.

Pour être plein de tout comme toi je suis vide :
Le rien de mon cristal refait ton œuvre avide
Et l'ombre en m'emplissant s'éclaire de savoir.

Narcisse et son jumeau n'ont été qu'un mensonge
Mais… qui demeure là ? Lequel de nous deux songe
À nous quand ton miroir se mire en mon miroir ?

Reflet du reflet
par Selvio Zagghi

Son regard revenant du tréfonds du miroir
Dans son propre regard se reflète et se mire,
Dans son propre regard se reflète et se mire
Son regard revenant du tréfonds du miroir.

Se voyant se mirer sans jamais s'émouvoir,
Celui qui se regarde en se scrutant s'admire,
Celui qui se regarde en se scrutant s'admire,
Se voyant se mirer sans jamais s'émouvoir.

Et ce geste perplexe un doute lui inspire :
Des deux, lequel dans l'autre un Autre sait-il voir ?
Et ce geste perplexe un doute lui inspire

Sur celui qui se voit se mirer au miroir :
Est-ce l'autre ou bien lui qui médite d'écrire
Sur celui qui se voit se mirer au miroir ?

Christian Bernard

Petite forme (extraits)

Elle pose

Son épaule gauche remonte curieusement
car elle a le coude posé sur la télé (posée sur
une fine table à roulettes façon années ’60)
et qu’elle n’est pas très grande (1 m 55 maxi)

Cette épaule lui fait une déformation sexy
(comme une bosse) Sa main gauche paraît
n’être attachée à aucun bras elle pend les
doigts allongés (leurs ongles sont soignés)

elle semble sortir de derrière son sein qui
est assez joli quoique de taille moyenne et
reposant un peu trop sur le buste — Elle est

très nue elle pose pour le photographe mais
n’est pas entièrement là maintenant Sa moue
et son retrait centrent l’image sur son ventre

(sur une photo de Jean Rault)

Fouet

Conduire à la mort une silhouette présentable
Tu peux toujours ironiser byroniser tu t'épaissis
tandis que Charybde Alzheimer et Scylla Parkinson
jouent aux dames le viager de tes derniers neurones

Quel cauchemar quand nos boîtes noires deviendront
transparentes Ce sera la vraie fin de l'histoire le fin
mot du roman qui nous écrit entre les lignes entre
les signes où la sentence précède l'essence

On court moins contre la montre que contre ce
carcinome si bien nommé qui nous suce du dedans
et que nous nourrissons comme le bébé que nous
sommes Inutile d'en finir avec le jugement de dieu

Nulle phrase ne nous sentira comme la chair la
cravache Aucune encre jamais ne sera sympathique

07.05.05

*

Hologramme

Qu'est-ce que la poésie à l'ère de la repro
ductibilité vidéographique de la pensée à
l'époque des images diluviennes de la dis
solution des langues dans la novuniv dans

la nasse généralisée de la parole ventriloque
Laisse travailler l'arrière-plan affleurer ce
qui s'efface de faire surface Scanne désarticule
babille bredouille real ghosts incrustés de biais

Je préfères pas tu voudrais mieux ils elles
vous et plus si hybridité vibratile Voici les
clones blancs les vamps les vampires pixelisés

Qui a rayé de nos vies la journée du retour
qui a payé l'addition quand nous allions dans
la nebbia de novembre fleurir la tombe ronde

*

Parade

Cours camarde le pieux monde est à tes pieds
Écr à nouveau l'inf pour confiner nos infinis au jour
le jour nos chers petits infinis dans l'abîme d'un
écrin Avant d'être une assez brève unité de temps

rythmé un sonnet est une quantité visuelle un
court bloc stratifié comme un mille-feuilles quatre
rectangles plus ou moins égaux deux à deux
quatrains et tercets alignés en ordre de bataille

tambours brandebourgs aigles et baïonnettes
Où sont leurs trilles leurs tressaillements leurs tirs
de barrage et autres assauts quand ils jonchent la

page au jusant du jour Sous les pavés la rage
d'une seule giclée venue dans l'enchaînement
des mots la dictée des échos le cliquet du chameau

*

Pause

Encore une minute s'il vous plaît s'il vous
convient s'il vous agrée encore une fraction
d'éternité Juste le temps de glisser une
feuille de papier à cigarette entre moi qui

fume et moi qui part en fumée Une goutte
de hauteur avant le fondu au noir avant qu'elle
ne vienne me gober les derniers mots sur
les lèvres avant que le virus ne finisse

d'effacer l'écran où je les couche si
mécaniquement si compulsivement si
Je compte les points les pointes les feintes

Je recompte à rebours j'enfonce ma
tête dans la taie des anges j'autruche
je volte-face — Le ciel rebleuira sans nous

*

Solo

Il s'accroche à sa langue morte à sa
forme morte à ses chers mots défunts
tout son fonds de reliques resucées
Il laisse faire se laisse bercer par ses

hits tranche la branche à laquelle il
s'agrippe Il siphone des cuves sèches
et siffle des alcools dénaturés dévisse
en sourdine Mais ce n'est pour personne

qu'il onane comme ça qu'il ahane ainsi
qu'il s'éloigne contre lui qu'il déverse
Chacun ses verroteries et ses colifichets

ses décalages horaires et ses retards en
vers Un tiens vaut mieux que deux tue l'orage
Rien ni personne n'aident jamais personne

*

Stèle

Quand il m'a fallu pour lui adapter une
poche urinaire prendre dans mes mains
le pénis de mon père que l'agonie rendait
incontinent je fus submergé d'une fureur

sans fond qui me jeta hors de moi
hors de la chambre hurlant l'impossible
de cet acte et l'horreur de ne pouvoir
m'y soustraire Un triple Scotch cul sec

me fit m'oublier assez pour revenir
auprès de lui accomplir l'impensable
geste — J'étais maintenant seul

je perdais le fils et je pus lui parler de la mort
de la sienne qui venait
et nous tenir ainsi l'un et l'autre contre elle

*

Zibeline

Jamais nul vrai plaisir à tirer ces
lignes sinon celui parfois de voir
ou d'entendre la doublure ou
l'écho qui susurre la désentente

l'en-dessous qui relance fait déboîter
bifurquer pour poursuivre droit où
l'on ne sait enchaînement sans lien
qu'ensuite un scrupule une inquiétude

essaient d'élucider par l'intercalation
de verres correctifs Ces sonnets sont
des chimères de papier crépon greffons

arlequinés cousus d'autant d'items que
d'instantanés distraits du plan-séquence
des flux — Je est un bal masqué

Le sonnet « Zibeline » a été publié sur le site de Pierre le Pillouër, http://www.sitaudis.com. (NDLR)

Frédéric Forte

13 sonnets plats

ô mon bébé · je voudrais qu'il y ait différents plans à ton apprentissage · faudra-t-il que tu sois sage · non et non mon bébé · par exemple un fer à repasser · s'il tombe · ce ne sera pas une bombe · quelque chose est neuf et parfois cassé · c'est ainsi à Bruxelles · tu te souviens d'une ruelle · d'étain blanc qui résonne · comme roi dans la rase campagne · tu ris et déjà personne · rêves un avenir de champagne

draps et chaussettes · pourra-t-on se remettre de ne pas savoir · poser un jour sa tête sur le reposoir · et puis bref la moquette · on veut le transparent et alors on enquête · il reste un peu de noir · qu'on nous dit aux miroirs · nécessaire on s'entête · le calme · paraît trop calme · énervant · de nombreuses couches de mémoire enregistrent · des débuts de machins qui sont de fausses pistes · on fait du toboggan

c'est une boîte se souvenir · ou faire tapisserie · certains mangent des pâtisseries · moi je voudrais revenir · animal · la réincarnation après tout · elle doit avoir un drôle de goût · à dos de cheval · mais regarder sous les jupes · est impossible · et les stéréotypes · sont insolubles · alors je passe de longues vacances dans un tunnel · ça m'apprendra à vouloir faire mon surnaturel

dans l'ombre le catcheur · reposé maintenant · et réglé comme un chœur · en génuflexion tendant · un regard vers le tendre · le secret endroit · où sont posés son âme à vendre · et c'est idiot ses mauvais choix · il pense à repartir · comme neuf d'ici · il pense à ralentir · les actions un peu oui · déjà c'est merveilleux il flotte · nuage polyglotte

une arme et bien dormir · qu'est-ce que c'est un nuage · une cabine de pilotage · et puis finir · ou méditer la forme de l'infinir · j'aimerais être sage · m'attacher aux orages · assombrir · sur la paroi la main · serait un lapin · pourquoi pas · serait un lendemain · et son surlendemain · posés en tas

tu commences à concevoir mieux et davantage · comme si les répétitions que tu décèles · dans cet amas comme si le sel · avaient le même goût maintenant qu'à notre âge · tu penches dangereusement · on est presque lundi · hier c'était samedi · et tu penches dangereusement · alors quelle est la dernière chose · à faire quel moulin à paroles · emporter · quelles phrases bien peignées · pour quel protocole · quelle dose

le premier mot est gong · mais malgré mes essais · mes efforts je ne sais · quel est le secong · est-ce le mot tong · le mot insensé · le mot qu'on lit dans les pensées · de l'autre lorsqu'on goûte sa tongue · tu souris · je vois bien que tu souris · à l'image · mais c'est pas moi c'est le poème · qui déroule son schème · et ses désarrimages

'ventre de bouddha' · est le nom du poète assis tout au sommet · de ce sonnet · et qui mange du gouda · à moins qu'il ne boudât · au détriment · de la concordance des temps · et des amateurs de fromage · car à dire vrai il se fiche · que les mots posés tout à la fin des vers du poème · ne riment pas correctement · ce qui l'intéresse c'est la forme · de son ventre et son endorm- · issement

dans un monde parallèle · je · conçois des sonnets de tailles différentes

j'ai quelque chose à dire · mais quoi · qu'est-ce qui aboie · sous la douche · quelle couche · de dessous l'activité · vient jouer de la corde à léviter · et tout raidir · une pause et je pense · à un contraire possible de la scène · je pense à de la laine · et pourquoi pas s'il vous plaît · tricoter du sens · camoufler

plusieurs fois le même poème · n'est pas inhabituel · une sorte de duel · avec soi-même · contre soi-même · une espèce de duel · ce n'est pas inhabituel · plus d'une fois le même poème · on est armé · pas armé · ça n'a pas d'importance · on est armé · et pas armé · mal armé par inadvertance

quelle différence · entre posture et posterie · postage postement postance · y a-t-il une théorie · faut-il envisager de pratiquer des essais en soufflerie · pour mesurer la portance · ou découper en boucherie · les morceaux sans importance · les spécialistes fixent · du regard les suffixes · soumettent tout à la question · il y a des querelles · il y a des gnons · et personne à la fin ne fait la vaisselle

tu comptes · les virages dans le conte · mais il n'y en a pas tu sais · tout a été pensé · pour déboucher sur l'horizon · dès le premier pâté de maisons · tout est à plat la topologie · se fout pas mal du logis · on a le ciel · mais nul différentiel · on voit passer des cumuli · sans aucuns stimuli · tu aimerais une variance · dans la représentation · mais non

Alain Chevrier

4 sonnets

LE SONNET

Le sonnet
est une femme
dont les 2 quatrains
sont les seins —

vastes —
et dont les 2 tercets
sont les jambes —
fines —

une femme sans tête
— ou alors c'est son titre —
et sans bras

Son point sensible
se situe
entre les deux tercets

ISOGRAMMATIQUE

GRANDILOQUENCE
VERSIFICATRICE
TOUTEPUISSANCE
IMPROVISATRICE

INTRANSIGEANCE
PROGRAMMATRICE
CORRESPONDANCE
DEMONSTRATRICE

EQUARRISSEMENT
FACETIEUSEMENT
SPATIOTEMPOREL

MAITRECHANTEUR
TRANSFORMATEUR
QUINTESSENCIEL

LAROUSSE

la
d a m e
q u i
s o u f f l e

s u r
u n e
c h a n d e l l e
d e

p i s s e n l i t
e n
d i s p e r s e

l e s
g r a i n e s
à
t o u t
v e n t

NUAGISME

N U A G E S
N U A G I T É S
N U A G I R A T I O N S
N U A G I R A N D O L E S

N U A G É A N T S
N U A G É N I E S
N U A G E S T I C U L A N T S
N U A G I R O U E T T E S

N U A G I V R É S
N U A G E L É S
N U A G I B O U L É E S

N U A G É M I N É S
N U A G E N O U I L L É S
N U A G I S A N T S

Élisabeth Chamontin

Deux *sonnets collés* suivis de cinq *sonnets de bureau*

Sonnet collé 1

On tue nos frères et personne ne dit rien ;
Harry Potter s'apprête à envoûter la France ;
Un enfant disparaît d'un centre de vacances ;
Le pouvoir a été rendu aux Irakiens ;

Ta vie repose entre les mains de ton gardien ;
Un nouvel arsenal pour plus de transparence ;
L'aluminium s'expose à la cité des sciences ;
Le dauphin blanc sera déporté pour son bien ;

La Caisse des dépôts doit être réformée ;
Les youyous maghrébins soulèvent l'Assemblée ;
Les petits PC font un gros calculateur.

Envie de travailler en défendant ces causes ?
On a appris à oser affronter les choses :
Que le Monde nous fasse un procès pour l'honneur !

Sonnet-collé 2

De la rue de Tanger à la cité Joly,
Comment la reine vint à la littérature ?
Entre cour et jardin, en vert et d'envergure,
Le tour de France du nouveau Monopoly :

Spirale d'or, spirale de Fibonacci !
Les bizness angels ont le goût de l'aventure ;
Encre de tatouage et bouillon de culture,
L'électronique se décharge à Karachi ;

Les catacombes arrêtent leur cinéma ;
La réanimation tombe dans le coma ;
Marseille sert la louche aux riches Moscovites ;

Jean-Luc Rougé combat pour un judo social
Les potins démentis par « envoyé spécial » ;
Ariane cinq dépose Hélios en orbite.

Depuis plusieurs années, je collectionne les alexandrins que je trouve dans les titres de la presse. Que je trouve ? Disons plutôt qu'ils me trouvent car ils sautent littéralement de mon œil à mon oreille, par un fonctionnement bizarre de mon cerveau, avant même que celui-ci ait eu le temps d'en capter le sens, si jamais ils en ont un. Je les classe ensuite par rimes dans un tableur. Lorsque j'ai obtenu deux fois quatre titres alexandrins rimant entre eux, le centon en sonnet n'est pas loin. Si j'en ai plus, j'essaie de fignoler autant que possible : respect de l'alternance des rimes féminines et masculines et de la syntaxe. Enchaîner une phrase d'un vers à l'autre est le plus difficile car les titres comportent assez peu de verbes et quand ils en ont, forment en général des phrases qui se suffisent à elles-mêmes.

Sonnets de bureau

Mode d'emploi

J'écris de temps en temps des sonnets de bureau.
Ce sonnet en est un et si ça vous amuse,
Je m'en vais dénoncer les pressions d'une muse
Qui veut que le poète à ce jeu risque gros :

Vous aurez fait huit vers à peu près sans accroc
Avant le déjeuner. Si, dans votre cambuse,
On n'écrit pas à table, oubliez, ça infuse.
Vous avez deux quatrains, (c'est beaucoup mais pas trop).

Attention aux tercets ! Le collègue soupçonne
(Car il n'est pas idiot) quelque embrouillamini.
Prenez l'air innocent, le premier est fini.

Vous aurez soin d'ouvrir, en cas qu'on vous espionne,
Deux trois fenêtres Word, Excel ou PowerPoint,
Qui masqueront votre œuvre au moment opportun.

L'ascenseur

Rue des Dames, slalom entre les déjections :
Levant leurs parapluies, vêtus d'imperméables,
Sur le trottoir étroit, trois piétons très affables
Tentent de se croiser avec des contorsions.

Les glaçons de néon rangés en suspension
Sur la rue de Lévis, coulent, inexorables,
Tandis que l'on perçoit, adressées aux portables,
Des bribes de conver, des morceaux de sation.

Le flair émoustillé de parfums de miction,
Un chien lève la patte sur un bac à sable ;
Un enfant sur son dos porte son lourd cartable.

Des étages sans fin j'entame l'ascension,
En priant que jamais cet engin pitoyable
Ne suive mon exemple et ne me pète un câble.

Le pot d'adieu

Contre les murs de plâtre on a poussé les tables.
Dix ans dans la maison ; maintenant il s'en va.
Sur le sol carrelé qu'hier soir on lava,
Les sièges empilés ont un air lamentable.

C'est la fête au bureau. Le peuple corvéable
S'apprête à sa manière à faire la java :
On sert le crémant tiède, on dit « ça va ça va ».
Pour trinquer, le plastique est assez déplorable.

Depuis bien quinze jours, l'enveloppe circule.
On n'a pas hésité, malgré le ridicule,
À lui offrir un gril de la marque Téfal.

Il ouvre les paquets puis on le congratule :
« Un discours un discours ! » mais le discours s'annule,
Car sur les macarons se jette le morfal.

En allant au boulot

Le vert fluo des feux de signalisation ;
Dans le ruisseau brillant, un pigeon qui se mire ;
Le prix exorbitant d'un pull en cachemire ;
Un gosse en trottinette — attention, attention !

Le talon conquérant d'un chargé de mission ;
Tous les bijoux perdus de l'antique Palmyre
À présent exposés en vitrine (j'admire) ;
Un parfum délicieux de panification ;

Dans la rue de Lévis, un clébard qu'on promène ;
Sur le pas de sa porte un boutiquier amène ;
Des jeunes en rollers et des vieux en vélo ;

Les bouchers du Monop' déchargeant leur carcasse ;
Le soleil caressant les balcons de la place ;
C'est ce que je remarque en allant au boulot.

Tertiaire

Je veux décrire en vers mon horizon livide :
Les néons flageolant aux dalles du plafond,
Le fil toujours entortillé du téléfon.
Je veux chanter l'ennui, la moquette, le vide ;

La machine à café, son liquide insipide ;
La télécopieuse à l'incessant bourdon ;
La réunion futile et le rapport bidon ;
Le cadre harcelant la stagiaire timide.

Talents inexploités, créateurs méconnus !
Dans ce décor hideux, vous êtes devenus
Aussi grisâtres que la gent paperassière.

Vous êtes écœurés, frustrés, brimés hélas !
Le boulot nourricier vous a rendus trop las.
C'est pour vous que j'écris les sonnets du tertiaire.

Cadre sup

Dehors le jour ne s'est pas encore levé.
Bien qu'une hôtesse ait remplacé le vieux vigile,
L'immeuble est silencieux, inquiétant, trop tranquille.
Le gros des troupes n'est pas encore arrivé.

On presse le bouton d'un étage élevé,
L'engin démarre son ascension malhabile,
On y reste debout, hébété, immobile ;
Tout à coup, en sortant, on se sent observé.

On a droit chaque jour au même numéro :
Sa porte est grande ouverte, elle est à son bureau
Comme elle était hier soir après huit heures trente…

Comme elle a de travail, quel courage, quel cran,
De trimer quatorze heures devant son écran !
En la voyant, la culpabilité me hante.

Sonnet de Novembre

Je suis seule au bureau, on est le 2 novembre,
Ils ont tous fait le pont et j'ai quelque remords
De n'avoir aujourd'hui à fleurir aucun mort,
Qui fût un bon prétexte pour garder la chambre.

Mais du club des feignants jamais je ne fus membre ;
En dépit des douleurs qui torturent mon corps,
L'arthrite, le prurit, la scoliose, l'angor,
Je fais face à l'écran, je le toise et me cambre,

Empoignant la souris dans un dernier effort,
Chatouillant du clavier l'électronique plume,
Je m'apprête à saisir mon rapport, bref j'assume,

Quand, détournant les yeux, je vois l'Hiver dehors
Et dans le ciel laiteux que nul astre n'allume,
La bave d'un soleil sur un buvard de brume.

Michel Clavel

2 sonnets

U

Lait, œufs, riz, Pschitt,
Vin, pain, chips, Treets,
Dash, Mars, Pal, Spritts,
Paic, Raid, Nett, Veet,

Pliz, Mir, Cif, Lindt,
Jex, Max, Plax, Vicks,
Sun, Crunch, Nuts, Twix,
Skip, Dim, Pitch, Kit

Kat, Tuc, Bic, Dop,
Heinz, Pim's, Topp's, Yop,
Fjord, Bjork, Knorr, Zan,

Cruz, Mumm, Grants, Kro,
Lu, Bio, Brut, San
Pellegrino.

Zinédine Zidane

Le beau nom de Zinédine Zidane (cet okapi) est aussi un sonnet.

La combinaison de ses 14 lettres constitue en effet un arrangement remarquable : les 8 lettres du prénom donnent 2 quatrains, les 6 lettres du nom 2 tercets :

Z
I
N
E

D
I
N
E

Z
I
D

A
N
E

On remarquera la récurrence des lettres qui observe la particularité du nombre 14 d'être la somme des 3 premiers carrés (1 + 4 + 9) : 1 lettre est présente 1 fois (A), 2 lettres sont présentes 2 fois (Z et D) et 3 lettres 3 fois (I, N et E).

On notera enfin leur répartition harmonieuse :

— la rime en Z sur le 1er vers du 1er quatrain et le 1er vers du 1er tercet,

— celle en I sur les 2e vers des quatrains et du 1er tercet,

— celle en N sur les 3e vers des quatrains et le 2e vers du 2e tercet,

— celle en E sur les derniers vers des quatrains et du dernier tercet,

— celle en D sur le 1er vers du dernier quatrain et le dernier vers du 1er tercet,

— le vers en A est le 1er du dernier quatrain.

ZINE DINE ZID ANE pourrait être aussi l'organisation des rimes d'une nouvelle forme de sonnet : le « sonnet Zinédine Zidane ».

En voici un en alexandrin. L'organisation des rimes y apparaît d'autant que Zizou (est-il fortiche !) est dans le télostiche.

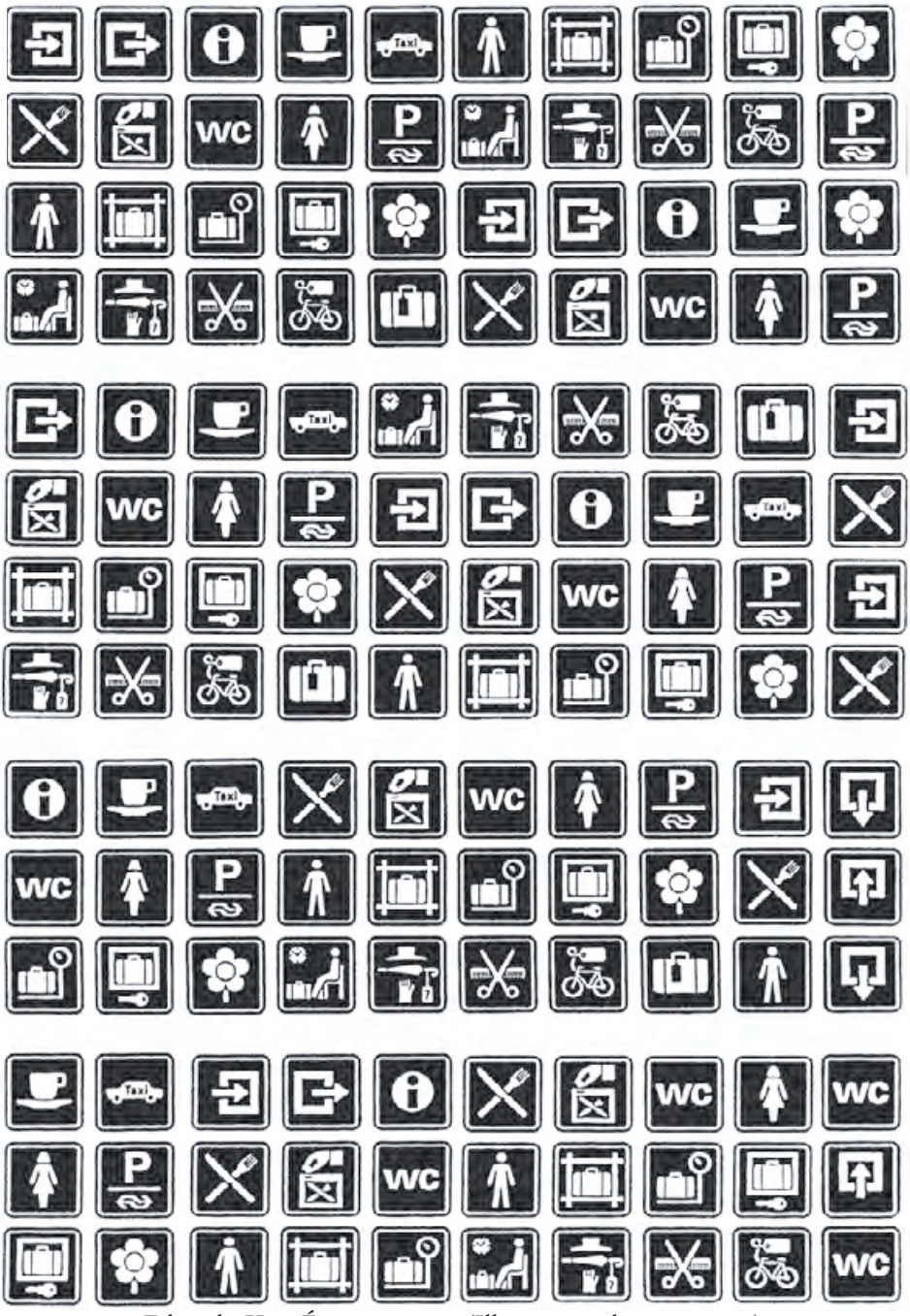
Des F2, des bureaux, encagés, entendez
la rumeur enflammée qui se nourrit ici.
Le stade est un volcan, le cratère est humain.
Dans sa maison chacun fait sa cuisine et dîne

vite. De pizzas. Le rouge d'un ballon rond
entre dans un gosier ; Rouget de Lisle, si
faiblement, sort du Sien. L'étoile est sous Sa main.
Et la nuit tombe. Et l'agitation citadine

meurt. Sifflet. C'est parti ! Citoyens, regardez
les passés, les tirés et les tacles aussi,
le ballon, un ciseau, intercepté d'un bond.

La France est suspendue amoureusement à
cet enjambement. Et chante son lendemain
car se met à danser Zidane Zinédine.

PICTOGRAM SONNET



Eduardo Kac. Écrit en 1982. (Illustration de couverture)

Gilles Esposito-Farèse

Sonnets contraints

Que veut l'œuvre de Zeus? Que ce puzzle me leurre!
Receleur de bluffeurs, semeur de zeugmes creux,
Le chœur veule, meneur de ce peuple peureux,
Meugle de peu heureux neumes. Pleutre, je pleure.

Pleuve le fleuve bleu! Le feu de Zeus demeure:
De l'heure le cutter heurte jeune le preux.
Preuve de ce cœur gueux, veneur jeteur de freux,
Zeus ne veut que ce jeu: que le peuple se meure.

Que ce bunker de cœur se meuble de leurs vœux,
Que se meuve le fœhn, se feutrent leurs cheveux!
Seul je feule, je gueule; eux, vieux bœufs, se recueillent...

Je ne veux de ce trust de mœurs pieuses, ce Dieu
Creuseur de deuils, cueilleur de fleurs veuves, de feuilles,
Seuil de cieux repreneurs, pieuvre creveuse d'yeux!

9 mars 2000

[Sonnet oligophonique]

Mon monde où douze aisés coups coulent l'heure en rang
M'amarre aux rochers chez l'hululant lent été;
Mais même en mentant tant, ce second gong est gai
Car qu'armaient mes ans en leur leurre ici sans sang?

Qui est quiet entend l'eau: l'automne étonné
Tôt naît au nez des démons; mon tout touchant chant
T'attache au chauvin vin seul et se lève en vent
Puis puissant, sans cesser, plut plus qu'à sec assez.

Laid, l'éclair, clef rare à roue rouge jetant temps
Sali, s'allie l'hiver versant cent glas glaçants;
Là la nuit nuit au tonnerre et n'est murmurée…

Mais Mai vint vainqueur, cœur au rauque ukulele,
Pour pourprin printemps t'encenser sans cet antan;
Au haut toit, l'étoile est môme au cou coupé: paix!

16 mai 2000

[Sonnet bègue]

PARABOLE

Épanche un sommeil noir sur ta paupière close.
Puis reste quiet une heure et guette les rayons
Du matin: jusqu'au soir goûte-les! Réveillons
Un esprit qui affleure aux rives de l'hypnose.

Amène, sans délai croque la vie en rose,
Comme un cycle de lais ivres de tourbillons
Quand sourd l'apothéose. Évite les bâillons,
Évite-les! Bâillons quand sourd l'apothéose,

Ivres de tourbillons, comme un cycle de lais
Croque la vie en rose. Amène sans délais
Aux rives de l'hypnose un esprit qui affleure.

Goûte les réveillons du matin jusqu'au soir
Et guette les rayons. Puis reste quiet une heure…
Sur ta paupière close épanche un sommeil noir.

11 février 2002

Jany Berretti-Follet

2 sonnets hétérogrammatiques

O Y L I N T R U S B E C D **A**
L C Y O N T U R A D I E S **B**
L A N C Y O D S T R I E U **B**
U B I S T O N D E L Y C R **A**

B U R I N D Y S C O L E T **A**
Y O L E C R A N D I T S U **B**
I C O U R T D A N S L Y E **B**
L E N U I T S D Y C O B R **A**

L Y S N I E B O U T D A R **C**
U T B R I S E L Y C A O N **D**
O R S T U B I E N L A D Y **C**

A R N I D O B T U S L Y C **E**
N E T U Y R I S B O C A L **D**
O S B R U T Y C I L D A N **E**

(A)B(C)D(E), Y

Ô Y l'intrus ! bec d'alcyon, tu radies, blanc yod strié, Ubu bis, ton de lycra ! Burin dyscole, ta yole — cran dit subi — court dans l'yèble : nuits d'Y — cobra. Lys nié, bout d'arc, ut brisé, lycaon, dors-tu bien ? Lady… Car, nid obtus, lycène, tu y ris — bocal d'os brut, Y cil d'âne !

Y E U X L A C S O R D I N **T**
R O I T L U X Y S C A N D **E**
N T Y L I S R O U X C A D **E**
S X R O Y N U D E L I C A **T**

X R A Y O N D E C I L S U **T**
U R A L Y D I X T O N S C **E**
L A D O N X R U C Y T I S **E**
Y R I X E D O N C S A L U **T**

L Y N X C A S E T O I D R **U**
S Y R I N X E C L A T D O **U**
C E U R L A I T S D O N Y **X**

O S U C E T N A R D X Y L **I**
N A S T Y L E D O U X C R **I**
D A R C N U **O E I L S T Y X**

ULCERATIONS (chapitre D'YX)

YEUX-LACS, or d'introït lu ! XY scandent : Y lis roux, cades ; X roy nu, délicat.
X, rayon de cil sutural ; Y dix tons céladon ; X ru, cytise ; Y rixe, donc salut.
Lynx, case-toi dru ! Syrinx, éclat, douceur, lait d'onyx,
Ô suc et nard xylin, à style doux, cri d'arc nu, ŒIL-STYX.

Sonnets écrits à titre d'exercices, dans les années 1980,
sur une suggestion de Jacques Roubaud,
dans le cadre du Centre de Poétique Comparée
(Cercle Polivanov), à l'INALCO.

Annie Hupé

Coin-coin

Coin-coin

Écrivez un sonnet, mais en prose. Ne négligez rien du code habituel : aux deux quatrains, à l'œil cruel, aux deux tercets, entez la rose. La rose et le lys veulent qu'on les arrose — de pleurs extraits d'un chagrin virtuel. La rime en ose dicte le rituel souci : l'instant qui jamais ne se pose. Continuez. Ah ! Qu'un peu de liberté (restreinte) entre en la rédaction ; écrire en respectant la contrainte aiguillonne, aiguise l'esprit. Le mot de la fin est prescrit cependant.

Coin tiret coin

Écrivez un sonnet virgule mais en prose
Point Ne négligez rien du code habituel
Deux points aux deux quatrains virgule à l'œil cruel
Virgule aux deux tercets virgule entez la rose

Point La rose et le lys veulent qu'on les arrose
Tiret de pleurs extraits d'un chagrin virtuel
Point La rime en *ose* dicte le rituel
Souci deux points l'instant qui jamais ne se pose

Point Continuez point Ah point d'exclamation
Qu'un peu de liberté parenthèse restreinte
Fermez la parenthèse entre en la rédaction

Point virgule écrire en respectant la contrainte
Aiguillonne virgule aiguise l'esprit point
Le mot de la fin est prescrit cependant point

Sur une contrainte trouvée par Alexis Rime.

Jacques Perry-Salkow

Domino

Octobre enneigé épand des splendeurs si irréelles, ses silences sont trop parlants, sûrement. Trouver réalité en nos songes semble évident, très sage.

*

Elle entend Dimitri Ivanov. Vague éclat tardif, fier rebond des souliers sonnant, trop proches soudain. Nuit tombée, elle écoute entrer, refermer. Rien n'est terni, impossible encore. Et tout tremble et transpire, espace et temps. Ses seins si impeccablement transis subliment toute élucubration. Neuf flammes scintillent. Tablette et tiroirs sont tirés, supportant trois statuettes : saintes Sabine, Eulalie et Térésa. Avec cela attend Domino. Oui, Ivanov ! Voronej, jadis ! Ses souvenirs s'étayent, trouvant tunnel, leur respiration…

Notre étude était trop petite et, tel l'étal lourd des savetiers sans solde, encombrée : essentiellement tracts sur rotative, éditions spéciales. Survivre était tout ; tout, trop peu. Usines, sovkhozes, stridulaient tardivement. Tempérance et travail, lénifiant tandem. Mes sœurs soviétiques semblaient toutes si industrieuses… Souvent, traînant tard dans Stoudentcheskaya (autrefois sans ségrégation), nous statuions sur Rakhmetov, vibrant totalement, toi invoquant Tchernychevski, invoquant toujours son nom, moi imitant Tsvetaïeva, affolant ton noir regard, désirant t'embrasser. Révolte et théâtre enflammaient ton noble esprit, Tchekhov vivifiait tes sangs. Sans soleil, les semaines s'écoulaient. Tes scènes sublimes s'écrivaient toutes seules, subjuguant tes sommeils.

Seul leitmotiv, Voronej ! J'effeuillais sensuellement tes saynètes, susurrant tel large extrait tragicomique, entourant tel long, grand discours, soupirant tellement ton naturel libre était touchant. Toi, intrigué, entrant, tâtonnant, trouvant tabouret, tabac.

Camarade emmerdeur !

Rêve enfui, impossible extase
Entre écriture et temporel,
L'étendard — désolante emphase —
Encore et toujours solennel !
Lumière et ténèbres s'embrassent,
Triste effusion. Nos sœurs s'entassent,
Tendrons serrés sans sacrement,
Treize éperviers s'en nourrissant.
Ton népotisme et tes sirènes,
Sous son noiraud diadème étroit,
Tourmentaient Tonya autrefois.
Seize étés, seize, et trois semaines !
Silence ! Elle était tendre enfant,
Tuée en novembre. Écœurant !

Tard, d'étranges silhouettes surgissaient, t'entretenaient, toujours saoules, surtout ton neveu Ushak. Kalachnikov, vodka, arrimées sur Ravachol, leur rossinante étique, elles s'éclipsaient, toque encore enneigée, en nous saluant théâtralement.

Transie, elle entend descendre et tourner. Rude électrification nocturne, engrenages secs, serrures. Son « nénuphar » rose exhale, épand des senteurs salines. Satin noir rejeté en nappes sombres, ses seins sans sommeil luisent, touchés si indolemment. Toutefois, ses sourcils sont tristes, souvenir resurgi…

« Ivanov, viens ! » Soir, revenant tel l'écho, où une estafette en noir, requérant tes services, soudain nous sépara. Aller rue Engels. S'équiper rapidement : torche et tracts. Sortir, retrouver Ranek, Katia, ameutant troquets sans surveillance et théâtres. Spartak, kalachnikov, vert treillis, saccageant telle effigie écarlate. « Enterrons Staline ! Enterrons Stakhanov ! » Voir Ranek, Katia, absurdement tomber, rouge éclaboussement. Tirs, sirènes, soudain noyant tout. Treize et trois seize étudiants s'effondrant. Toi, incrédule, examinant ton noble étendard déroulé, ensanglanté, et t'écroulant. T'enlacer, ressentant tes spasmes s'espaçant. Tu ululais, sans souffrir réellement, ton nourricier regard déjà ailleurs.

« Sois studieuse et travaille excellemment… » T'étreindre encore et toujours. Sombrer résolument, tracts s'envolant telle effeuillaison.

Nuit transfigurée, elle écoute entrer, refermer. « Reviens ! » soufflent, toutes simplettes, Sabine et Térésa. « Allons, sœurs statuettes ! susurre Eulalie. Elle est trop partie. Elle est Tsvetaïeva. » Ainsi imagine, entend Domino. Oui, Ivanov viendra, appellera. Amoureuse, elle entrouvrira. Alors, satin nuptial librement tombé, elle éteindra. « Approche et travaille excellemment… »

*

Telles sont tes solitudes sibériennes, soviétique enfant, travailleuse exilée en nos splendeurs sans séduction ni idéal. Les souliers s'éloignent tel l'écho onirique, et tes seins s'enflent tel l'étendard.

4 I 2008

Kyrielle littérale : long galop palpitant
(chaque mot commence par la dernière lettre du mot précédent).

Alain Zalmanski présente…

Pour quelques sonnets de plus

Il existe de très nombreuses structures formelles poétiques : du rondeau à la villanelle, de la fatrasie au virelai, de l'ode au chant royal, la plupart ont eu leur heure de gloire au Moyen-âge avec parfois un regain de notoriété au XIX^e^ siècle (pantoum, ballade) ou de nos jours (sextine).

Le sonnet est la seule structure ayant traversé les siècles sans jamais se démoder, ni tarir quelque source d'inspiration que ce soit. Sa forme, simple, précise, est reconnaissable entre toutes. Un sonnet est suffisamment long pour permettre l'abord d'un thème, assez court pour garder l'attention du lecteur. Sa métrique et ses rimes lui confèrent un caractère poétique incontestable.

On ne s'étonnera donc pas que le sonnet soit l'outil par excellence permettant détournements, pastiches, et plus généralement récréations littéraires dont les contraintes s'ajoutent à la contrainte purement formelle de base.

C'est ainsi que nous vous présentons quatre sonnets issus de jeux et de récréations littéraires. Selon la difficulté de la contrainte, on excusera leur caractère parfois obscur.

Vingt-six contraints est un sonnet signé Nicolas Graner. À vous de découvrir les 26 contraintes qu'il contient

Eros X (prononcer ROX) est un sonnet phonétique, à lire en épelant, de Gilles Esposito-Farèse)

De Patrice Besnard, nous avons choisi un sonnet de décamètres palindromiques, hommage à Miles Davis.

Enfin nous vous proposons un travail antistrophique à triple détente, aidé par Pascal Bouché, Jacques Antel et les mannes de Rabelais ou de Vigny qui ne pensait sans doute pas au sonnet quand il écrivait dans *Moïse*.

> « Voici que son pied touche à la terre promise »

I - Vingt-six contraints

Sonnet obscur, noueux, noirci, enfoui, touffu,
Tes règles révélées et celées s'entremêlent.
Y a-t-il là un os ? L'as-tu vu ? L'a-t-on su ?
Le plan de ma démarche hantera tes appels.
Oh ! ce Net est en nos sonnets, et en écho
Gardons au moins trois trous ; j'ai du blanc pour la cinq.
Rimer ici, gémir isolé... dur écot !
Auteur, craindriez-vous que tous, liés, vous vainquent ?
Pis, à lire c'était nettement un sonnet.
Hé, si elle eût cédé ? Décès, huées, liesse ?...
Il ira bien sûr loin ; est-il usé, mais net ?
Quand j'asphyxie Schwartzkopf, le vague me rabaisse.
Utile, car sonnet clair ou suit « recalons !» :
En tout quarante fois douze lettres de long.

Nicolas Graner
http://graner.net/nicolas/OULIPO/

Chaque vers de ce sonnet est soumis à une ou plusieurs contraintes formelles, pour un total de vingt-six contraintes distinctes, que l'on s'efforcera de trouver sans regarder la solution.

Contraintes globales :

- Sonnet anglais : *ABAB CDCD EFEF GG*.
- La première lettre de chaque vers forme en acrostiche le mot *STYLOGRAPHIQUE*, qui est le plus long mot français dont les lettres soient toutes distinctes.
- Le premier vers de chaque « strophe » (vers 1, 5, 9 et 13) contient le mot *SONNET* au début ou à la fin d'un hémistiche.

Vers 1 : tous les mots ont six lettres et deux syllabes. la première voyelle de chaque est un *O* (ou la deuxième, quand la première est imposée par la contrainte suivante ; la première lettre de chaque mot forme en acrostiche le mot *SONNET*.

Vers 2 : monovocalisme : la seule voyelle utilisée est le *E*.

Vers 3 : chaque mot se compose de une ou deux lettres.

Vers 4 : bivocalisme : les voyelles sont alternativement *E* et *A*.

Vers 5 : palindrome

Vers 6 : deux occurrences successives d'une même lettre sont séparées par au moins quatre autres lettres ; lipogramme : la lettre *E* (cinquième lettre de l'alphabet) n'est pas utilisée.

Vers 7 : rigidité de l'okapi : les lettres sont alternativement une consonne et une voyelle ; la première lettre de chaque mot forme en acrostiche le mot *RIGIDE*.

Vers 8 : les voyelles sont toujours groupées par deux.

Vers 9 : le nombre de lettres de chaque mot correspond aux chiffres successifs du nombre *pi* : 3,1415926.

Vers 10 : peut s'écrire phonétiquement comme une suite de lettres : S I L U C D D C U L I S. ; cette suite de lettres est un palindrome (le vers est donc un palindrome syllabique).

Vers 11 : montagnes russes : chaque mot a une lettre de plus ou une lettre de moins que le mot précédent ; la lettre centrale des mots de trois lettres (un mot sur deux) forme en acrostiche le mot *RUSSE*.

Vers 12 : pangramme. De plus les lettres « rares » (celles qui valent 8 ou 10 points au Scrabble, par exemple) sont regroupées dans le premier hémistiche.

Vers 13 : hétérogramme : trois permutations successives.

Vers 14 : en tout quarante fois douze lettres de long.

II Éros et X (ROCX)

CTQIRAVDPIZMR	Cette écuyère avait dépaysé des maires,
LNIZYAPZMHO	Hellénisé dix grecs, apaisé des machos.
LMLHRIFEISMAIO	Elle aimait, la chérie, effeuiller ses maillots
SEDVTDVTILFMR	Et se dévêtait : d'Ève étayait l'éphémère
LRMRVIEZNUDHR	Elle errait, merveilleuse et dénudée. Ah, chair !
OQICPCQLNNSIO	Ô cuisse épaisse et cul, et les nénés si hauts,
LMAIDKPLEIWIO	Et l'émail décapé ! Et l'œil doux, bleu, veille au
KILHNRVLAQZEIR	Caillé, lâche, énervé, et l'accusait d'œillères
AVKCDZRUZLIK	Avec assez d'aise et des rusés délicats,
LOZRIDABATCK	Elle osait dérider abbés, athées — ces cas
DTTRICZEKZIR	D'étêtés hérissés et de casés d'hier.
LAJTLNARINSFS	Elle agitait et l'aine, aérienne, et ses fesses :
GVQDZNDTTZSR	J'ai vécu des édens, des tétées et desserts.
BAGCDACBZEDS	Béat, j'ai cédé à ses baisers de déesse.

Gilles Esposito-Farèse
http://www2.iap.fr/users/esposito/choilipo.html

Exercice allant bien au-delà des classiques allaisiens — LNNEOPY — L'auteur lui attribue le nom de « phonet »

Selon lui, le thème du poème peut être interprété de façon métatextuelle, puisque la version en lettres capitales paraît « dénudée ». La présence de l'écuyère a deux justifications : de nombreuses lettres épelées sont en effet « à cheval » sur deux mots, et jouer avec les lettres est son dada (auquel il a cédé, comme l'indique le dernier vers). Nous lui laissons bien volontiers la responsabilité de cette interprétation lacanienne.

III Hommage à Miles Davis

Là d'Oméga, Miles oppose l'image : modal
À Miles— encore roc, ne s'élima

Oh ! Célérité étire l'écho.
Art sur flamenco — roc né mal - frustra,
Où décalage, égal à ce duo
À l'arène midi, mènera là...

Un été, début, tube détenu,
Errant cap, Miles ose l'impact narré,
Ultra désiré, cerise d'art lu,
Et ici le Fa, sa félicité.

Rue va, Saeta — maté à saveur,
Nos écueils, nasses sans lieu, ce Son
Ru en image, Mi méga-mineur.

Etna ce Davis ? Si, va décanté
En note alerte, — être là étonné :
Note « blue » soudée, duo seul, béton.

Patrice Besnard
http://www.omnitextes.net/

Sonnet aux vers décasyllabiques, chaque ligne est un palindrome. Il n'y a pas de rimes féminines.

Ce poème est un hommage à Miles Davis, immense musicien et compositeur si imaginatif et émouvant ! Et de plus certainement amateur de palindromes : n'a t-il pas composé deux titres, l'un Sivad et l'autre Selim ?

IV Sonnet antistrophallique

Ode à des facteurs éméchés par le nom de Cana

Ô **g**laïeul attristé que tous les soirs on rate
Traces de **lie**-de-vin restées au fond d'un **pot**
Nouilles perdant leur **c**orps, plus noircies que des blattes
Chauffées d'un **f**eu de **p**outres, à me rendre idiot.

À moins que je **file**, protosi**naï**tique
Rêvant de ces **non**nes, grisées de Ma**sca**ra
Étant un **p**ur fri**ss**on que cajolent les rats
J'arbore ma gidouille u**b**ique et **dys**pho**r**ique

Oh, vieux traité de **paix** in-**quar**to, mon journal,
« Homon**cule**, t'es ja**loux** », dit sœur Séverine
C'est un a**vis** des **Dieux**, regrettait la moniale.

F**édéra**le, la P**o**ste aux facteurs en émoi
Un teign**eux** dans leur c**as** leur a **p**assé la **m**ine
À chaque **c**oup de **b**ut qu'elle sent sous ses doigts

Pascal Bouché, Alain Zalmanski et alii
www.fatrazie.com

Sur la base d'un vieil exercice de Stéphane Barbery dit le *sabirateur* (http://www.sabirs.net), il s'agissait d'introduire dans un texte les mots : « homoncule, protosinaïtique, nouille, intime, fédéral, poutre, irisé, frisson, lie-de-vin, mascara, sarcler, dysphorique, in-quarto, glaïeul, teigneux » avec surcontraintes recommandées : alexandrins si possible raciniens.

À la forme de quatre quatrains se sont ajoutées ensuite, avec l'aide de Pascal Bouché, une contrepèterie par vers.

Enfin une réduction en sonnet a été effectuée de façon à ce que les antistrophes gardent alexandrins et rimes.

Ce sont ces **p**arts de **b**utin que je vous recommande, avec l'aide, involontaire cette fois, de La Fontaine (Premier hémistiche du vers 11) et Jodelle (vers 14). On excusera quelques **n**oms disparus sous la **r**ouille comme irisé et sarclé.

Achevé d'imprimer en mai 2008
sur les presses de la **N**ouvelle **I**mprimerie **L**aballery
58500 Clamecy
Dépôt légal : mai 2008
Numéro d'impression : 804220

Imprimé en France

La Nouvelle Imprimerie Laballery est titulaire du label Imprim'Vert®

***Formules,* dont *Le Monde* avait écrit qu'il était « urgent de se reporter à l'éditorial du premier numéro », est devenue au fil des ans « LA revue des littératures à contraintes » (*France Culture, Les Jeudis Littéraires*). *ArtPress a* mis en relief qu'elle « réexamine le statut des littératures à contraintes, le défi qu'elles jettent au jugement esthétique », et la *Quinzaine Littéraire* a loué son « exceptionnelle puissance créatrice ». Quelques livres récents en parlent avec faveur : Le *Dictionnaire de la Contestation au xx^e^ siècle* (Larousse) ou *Salut les Anciens, Salut les Modernes* de Christian Prigent (P.O.L), et d'autres s'en offusquent : le *Dictionnaire de la poésie française* de Jacques Charpentreau (Fayard) ou *Célébration de la Poésie* d'Henri Meschonnic (Verdier).**

Désormais revue des créations formelles, *Formules*, en association avec les revues *La Licorne* et *Formes poétiques contemporaines*, explore le retour du sonnet dans la seconde moitié du xx^e^ siècle, dont une étude historique rappelle les antécédents au xix^e^ siècle. Les sonnets de poètes dont l'œuvre est très *présente*, des traductions de sonnets du passé, et des sonnets à contraintes textuelle ou visuelle inédits, témoignent de sa plasticité : nulle forme ancienne n'est moins fixe, nulle forme ne transcende plus les frontières, nulle forme reçue n'est plus susceptible d'une individualisation formelle.

christian bernard élisabeth chamontin frédéric forte

Colloque de Poitiers (2007). Dominique Moncond'huy : d'Aragon à Roubaud et Hocquard : le sonnet comme espace. Natacha Lafond : le sonnet dans l'œuvre de Jean Cassou. Alain Chevrier : le sonnet chez Raymond Queneau. Camille Bloomfield : le sonnet à l'Oulipo. Bertrand Tassou : les sonnets irrationnels de Jacques Bens. Dominique Chaigne : les sonnets oulipiens : une forme mémoire. Christian Delorenzo : le sonnet régulier, le sonnet libre et le sonnet potentiel. Gian Paolo Renello : le sonnet dans la poésie italienne contemporaine. Henry Gil : les sonnets de Jaime Siles. Fumiko Endô : le sonnet japonais du groupe « Matinée poétique ». Sandrine Larraburu-Bédouret : « La forme d'un sonnet change plus vite que le cœur des humains… » Stéphanie Thonnerieux : formes du sonnet chez Guy Goffette. Henri Scepi : Jean-Marie Gleize et la forme impraticable. Laurent Fourcaut : sur *Autobiographie* de William Cliff. Ellen Leblond-Schrader : le lyrisme visuel de Pierre Alferi. Stéphane Bikialo : les sonnets de la mort de Bernard Noël. **Poètes invités.** Jacques Réda : sonnets. Jacques Darras : quinze sonnets. Jacques Roubaud et Dominique Buisset : quatorzine lubéronne à quatre mains. Robert Marteau : six sonnets de saison. **Autour du sonnet. Études.** Pascal Durand : avatars de la forme sonnet au xix^e^ siècle. Erika Greber : la texture combinatoire du sonnet. Malgorzata Sokolowicz : la place du sonnet dans l'œuvre poétique de Jaroslaw Iwaszkiewicz. **Traductions.** François-Michel Durazzo : sonnets de Quevedo. Franz Josef Czernin : sur L'Art du sonnet (trad. Jean-René Lassalle). **Créations.** Angéla et Bernardo della Schiavetta : les sonnets écartés de *Miroir du Miroir* de Selvio Zagghi. Christian Bernard : Petite forme. Frédéric Forte : sonnets plats. Alain Chevrier : sonnets. Élisabeth Chamontin : sonnets collés et sonnets de bureau. Michel Clavel : sonnets. Gilles Esposito-Farèse : sonnets contraints. Jany Beretti : sonnets hétérogrammatiques. Annie Hupé : Coin-coin. Jacques Perry-Salkow : Domino. Alain Zalmanski : Pour quelques sonnets de plus. Eduardo Kac : Pictogram sonnet,1982. (Ill.de couverture).

Centre National du Livre

Communauté Française de Belgique

ISBN 978-2-35326-026-3 937 063 6 05-07 20 €